محمود ایاز

سوغات

پہلی کتاب

مدیر

محمود ایاز

معاون مدیران

خلیل مامون ، عزیز اللہ بیگ

دفتر ۸۴

تھرڈ مین ۔ ڈیفنس کالونی، اندرا نگر بنگلور ۵۶۰۰۳۸

ستمبر 1991ء

قیمت ۸۰/- روپے

بیرونی ممالک سے ۶ ڈالر

محمود ایاز ایڈیٹر پرنٹر پبلیشر نے تاج پرنٹرس بنگلور
سے چھپوا کر ۸۲ تھرڈ مین، ڈیفنس کالونی اندرا نگر
بنگلور: ۵۶۰۰۳۸ سے شائع کیا

فہرست

انتخابِ کلام

نظمیں

غیر مطبوعہ کلام

نظمیں

غزلیں

تین نظمیں ایک تبصرہ

مضامین

"اب انہیں ڈھونڈ چراغ رخِ زیبا لے کر"

ہوائے دشت سے بوئے رفاقت آتی ہے

تبصرے

نقشِ اوّل

"سوغات" کے نئے دور کی پہلی کتاب آپ کے پیشِ نظر ہے۔ آج کے دور میں اس نوعیت کے ایک ادبی رسالے کا اجراء اس بات کی مزید توثیق کرتا ہے کہ آدمی بنیادی طور پر غیر عقلیت پسند واقع ہوا ہے۔ گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ اردو پڑھنے اور لکھنے والوں کی تعداد میں برابر تخفیف ہوتی جا رہی ہے اور ہر سال اس مختصر تر ہوتی ہوئی تعداد کی اکثریت فقط شاعروں، غزل کے کیسٹوں اور فلموں کی سطح پر اردو سے آشنا ہے۔ ایک سخت جان، ہٹ دھرم اقلیت ہے جو ابھی تک اردو کو ایک علمی ادبی اور تہذیبی سطح پر سینے سے لگائے ہوئے ہے۔ لیکن وہ بھی کتنے دن تک؟ بہر حال "سوغات" اسی مٹتی ہوئی اقلیت کے لئے ہے۔ "سوغات" پہلے سہ ماہی تھا اب کتاب کی شکل میں سال میں دو بار شائع ہوگا۔

ابھی چھ ماہ پہلے ایک شاعر نے جو اچھے خاصے رسائل میں کبھی کبھی چھپتے رہتے ہیں اپنی کچھ چیزیں سوغات کے لئے بھجوائیں۔ میں نے معذرت کے ساتھ لوٹا دیں۔ انہوں نے ثابت قدمی سے کام لیا اور دوبارہ کچھ چیزیں ارسال کیں ان کی اشاعت میں بھی مجھے عذر ہوا تو انہوں نے لکھا کہ "صاحب میں جانتا ہوں میری چیزیں آپ کے معیار کی نہیں۔ لیکن آج کے مقتدر ادبی رسائل میں جو چیزیں شائع ہو رہی ہیں وہ سب کم و بیش ایسی ہی ہیں اس کا مطلب یہ ہوا کہ آج اس سے بہتر لکھا نہیں جا رہا ہے۔ اور اگر ایسی چیزیں واپس لوٹاتے رہیں گے تو پھر "سوغات" میں چھاپیں گے کیا؟؟" مجھے بات غور طلب بھی لگی اور عبرت ناک بھی۔ اس صورتحال پر اگر ہمارے لکھنے پڑھنے والے کچھ کہنا چاہیں تو سوغات کے صفحات

حاضر ہیں۔

"سوغات" کے اس شمارے کی تیاری سے قبل بارہا یہ خیال آتا رہا کہ تیس ۳۰ پینتیس ۳۵ برس پہلے جن لکھنے والوں کو ہم نے بہت Promising اور ہونہار سمجھا تھا، وہ لوگ اس عرصہ میں کیا کر پائے؟ اس نقطۂ نظر سے پچھلے چالیس ۴۰ سال کے ادب خصوصاً شاعری اور افسانے کی جانچ اور پرکھ، اور آج جن شعراء اور افسانہ نگاروں کو پچھلے پینتیس ۳۵ برسوں میں ابھرنے والے ممتاز اور اہم نام سمجھا جاتا ہے، ان کے کام کا مجموعی طور پر بھی اور فرداً فرداً بھی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ یہ کام ایسے لکھنے والوں کا ہے جو لاگ اور لگاؤ سے بلند ہو کر تجزیہ اور محاسبہ کر سکیں۔ ہمارے ہاں "بت شکنی" ہوتی ہے تو ان کی جن سے "حساب چکانا" ہوتا ہے اور تحسین و تبریک ان کے لئے جن سے "یارانے" ہیں۔ اب "یارانے" کی ذیل میں کیا کیا نہیں آجاتا! بہرحال کوشش ہوگی کہ آئندہ شمارے میں اسی طرح کے مضامین کا سلسلہ شروع کیا جائے۔ ضروری نہیں کہ اس کے لئے وہی لوگ لکھیں جو عرفِ عام میں "باضابطہ نقاد" کہلاتے ہیں۔ بلکہ بعض اوقات تو ادب کا اچھا قاری ایک "پیشہ ور نقاد" سے بہتر فیصلہ دے سکتا ہے۔

زیرِ نظر شمارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون "غزل کا منظرنامہ" ایک طرح سے اسی سمت میں ایک کوشش ہے۔ گو اس میں بہت عمومی انداز سے بات کی گئی ہے۔ زیادہ تر رجحانات و میلانات کی حدود ہیں اور ان حدود میں ایک سرسری گفتگو سے زیادہ کی گنجائش تھی بھی نہیں لیکن اس مضمون کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ اس سے چند فکر انگیز سوالات پیدا ہوتے ہیں۔

یگانہ اور فانی کے بعد پچھلے پینتالیس ۴۵ برس کی چار ادوار میں (ترقی پسند غزل پہلی نسل، دوسری نسل اور تیسری نسل!) تقسیم کیا یہ بتایا باقی ہے کہ ان پینتالیس برسوں میں اردو غزل نے کیا کھویا اور کیا پایا؟" ترقی پسند غزل کے سلسلے میں جعفری اور کیفی کے نام کیسے آتے ہیں؟ اور مخدوم کی غزل ترقی پسند کہاں سے ہوئی؟ خود مخدوم نے

بھی اپنی غزل کو ترقی پسند نہیں سمجھا ورنہ گلِ تر" کے دیباچے میں اتنی لیپا پوتی کیوں کرتے؟ لے دے کے ایک مجروح رہ جاتے ہیں لیکن ان سے" غزل کا ایک دور" نہیں قائم ہوتا۔ اس سلسلے میں بس ایک ہی معتبر نام ہے اور وہ ہے فیض کا۔ فاروقی فیض کے بارے میں کہتے ہیں" فیض کے روایتی استعاروں اور پیکروں میں سیاسی معنی تو ہم نے بھرے ہیں۔ اور وہ اس لئے کہ ہم جانتے تھے کہ فیض ایک مخصوص (؟) سیاسی مسلک کے انسان تھے اور ان کا ایک انقلابی Dogma تھا، چاہے وہ کتنا ہی غیر قطعی اور مبہم کیوں نہ رہا ہو۔ مثلاً درج ذیل شعر میں کوئی سیاسی معنی نہیں ہیں۔"

نہ سوالِ وصل نہ عرضِ غم، نہ شکایتیں نہ حکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

یہی بات یوں غلط ہے کہ اگر فیض کی غزل کو فیض کی نظم سے الگ چیز سمجھنے پر اصرار نہ ہو تو فیض کی شاعری میں سیاسی معنی ہماری کوشش کے بغیر بھی موجود ہیں۔ فیض کی زندگی اور ان کی شاعری کے عہد سے ہم لوگ ابھی اتنے قریب ہیں کہ آج سے چالیس پچاس برس کے بعد بھی فیض کا قاری ان کی شاعری کو ان کی شخصیت کے Legend سے کلیتاً الگ نہیں کر سکے گا۔ اور کبھی اگر ایسا ممکن بھی ہوا تو خود فیض کی شاعری میں مجموعی طور پر اور نظموں میں واضح طور پر جو شواہد موجود ہیں وہ پڑھنے والے کو اس شاعری میں سیاسی معنی دیکھنے سے باز نہیں رکھ سکتے۔ فیض نے اپنی شاعری میں پیکروں اور استعارات کا استعمال یقیناً سیاسی معنوں میں کیا ہے۔ اس بارے میں دو رائیں نہیں ہیں اور غزل کو بھی ان کی پوری شاعری کا حصہ سمجھ کر پڑھیں، جو کہ وہ ہے، تو ایسا کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا جس کی بناء پر یہ کہنا پڑے کہ" فیض کی شاعری میں سیاسی معنی ہم نے بھرے ہیں۔"

شاعر کی زندگی، اس کے حالات، حین حیات شاعر کا ایک Legend بن جانا، یہ سب اگر ایسی چیزیں ہیں جنکو سختی سے گویا ہر رکھ کر ہی شاعری کا مطالعہ کرنا ضروری ہے تب بھی خود شاعر کے کلام کے ایک بڑے حصے میں جو اندرونی شواہد واضح اور بیّن طور پر موجود

ہیں۔ ان سے کیسے آنکھ بند کی جا سکتی ہے؟ فیض کی شاعری میں احتجاج، سیاسی وابستگی (خواہ وہ کتنی ہی غیر قطعی اور مبہم کیوں نہ ہو!) کے نقوش مجموعی طور پر اتنے گہرے ہیں کہ ان کے ایسے بھی اشعار جو کسی دوسرے کے کلام میں سیاسی تعبیر کا شائبہ بھی نہیں پیدا کر سکتے ان کے ہاں سیاسی معنی اختیار کر لیتے ہیں اور اگر ان اشعار کی سیاسی توضیح ممکن نہ بھی ہو تو جھگڑا کس بات کا؟ ۔ آخر فیض نے خالص رومانی اور عشقیہ اشعار بھی تو خاصی تعداد میں لکھے ہیں۔

O

فیض کی شاعری کا بڑا حصہ اپنی سیاسی تعبیر و توضیح کے بغیر بھی زندہ اور موثر رہنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور یہی تہہ داری اور جمالیاتی کیفیت فیض کی شاعری کو کیفی وغیرہ کی شاعری سے بہت آگے کی چیز بنا دیتی ہے۔ وقت کے ساتھ بہت سی باتیں مہ و سال کی گرد میں دھندلا جائیں گی تب بھی فیض کی اچھی شاعری اپنی اندرونی ضو سے جگمگاتی رہے گی اور اگر کچھ لوگ اپنی کم نظری یا مخصوص عقیدۂ زندگی کی بناء پر فیض کے ہر مصرعے کی سیاسی تعبیر و تاویل پر مارنے مرنے کے لئے تیار ہیں تو ان لوگوں کی طرف توجہ دینے کی ضرورت آج کہاں باقی رہ گئی ہے؟ دراصل فاروقی کا سارا جھگڑا اور مناظرہ بازی انہی لوگوں سے ہے۔ لیکن ایسی باتیں اور POLEMICS سے خواہ وہ ردِ عمل کے طور پر ہی کیوں نہ ہوں، ایک اچھے نقاد کا وقار اور اعتبار مجروح ہوتا ہے۔ اس مضمون کی اہمیت اسی وجہ سے ہے کہ اس میں کئی باتیں ایسی کی گئی ہیں جن سے اختلاف اور بحث کی کئی راہیں کھلتی ہیں۔ اگر ہمارے لکھنے پڑھنے والے ان باتوں پر کھل کر گفتگو کریں تو معاصر ادب پر فکر انگیز بحث اور تبادلۂ خیال کا سلسلہ شروع ہو سکتا ہے۔

اسلوبیات، ساختیات اور پس ساختیات گوپی چند نارنگ کے دل پسند موضوعات ہیں۔ اردو میں ان موضوعات کو متعارف کرانے کا کام انہوں نے ایسے سلیقے اور ذوق و شوق سے کیا ہے کہ وہ اور موضوعات لازم و ملزوم کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ انہیں ان ذرائع تنقید

کی حدود کا علم بھی ہے اور اقرار بھی لیکن اس کے باوجود عام تاثر یہ ہے کہ وہ ساختیات و پس ساختیات سے نو مسلموں کے سے عشق میں گرفتار ہیں۔

تخلیقی عمل کی تفہیم اور تجربے کے سلسلہ میں کوئی بھی طریقۂ کار قطعی یا حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ تخلیقی عمل ساری تشریح و توضیح کے باوجود ایک پراسرار عمل ہی رہتا ہے اور منطق و عقلیت کا کوئی دام اسے کلّی طور پر اپنی گرفت میں نہیں لے سکتا۔ ساختیات پس ساختیات بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ ہمارے ہاں ان موضوعات پر نظریاتی مباحث تو ہوئے ہیں لیکن اگر عملی تنقید میں ان کے اطلاق کے نمونے سامنے نہیں آئیں گے تو یہ سارے نظری مباحث محض ایک ذہنی ورزش اور لاطائل موشگافیوں کا تماشہ بن کر رہ جائیں گے۔ گوپی چند نارنگ کا زیرِ نظر شمارے میں شامل مضمون "فیض کو کیسے نہ پڑھیں" بسلسلۂ عملی تنقید" لکھا گیا ہے۔ اس مضمون کو غور سے پڑھئے اور دیکھئے کہ "پس ساختیاتی رویہ" فیض کی شاعری کے کیا نئے پہلو برآمد کرتا ہے، یا نہیں کرتا ہے! فیض کی شاعری کی تحسین اور اس سے لطف اندوزی کے جو پیمانے اور زاویے یہ رویہ فراہم کرتا ہے کیا وہ "پس ساختیاتی رویئے" سے لاعلم نقاد یا قاری کی دسترس سے باہر ہوتے ہیں؟ ایسے سوالات اسی وقت اٹھیں گے جب ان نظریات پر مبنی عملی تنقید کے نمونے سامنے آئیں گے اور ان سوالات پر غور و فکر سے ہی ساختیات پس ساختیات وغیرہ کی اہمیت، افادیت اور اس کے دائرہ کار کی وسعت اور حدود کا تعین ہو گا۔

نظیر صدیقی نے بلا وجہ انکسار کے عالم میں اپنے مضمون کو "سکینڈ ہینڈ" کہا ہے۔ ورنہ ساختیات پس ساختیات وغیرہ پر اردو میں بالعموم جو مضامین آتے رہتے ہیں ان کی نوعیت نظیر صدیقی کے مضمون سے زیادہ مختلف نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے فلسفہ باہر کا ہے۔ اس سے نکلنے والے نظریات باہر کے ہیں، ان پر بحث و تمحیص باہر ہوتی ہے۔ اب جو بھی اس کا اردو میں تعارف کرائے، تشریح اور توضیح کرے تو بنیادی باتیں تو وہیں سے لائے گا۔ نظیر صدیقی کا مضمون ان لوگوں کے لئے کوئی نئی چیز نہیں پیش کرتا جو اردو میں ان

موضوعات پر شائع ہونے والی چیزوں سے آشنا ہیں۔ لیکن ان نظریات کے تعلق سے انہوں نے اپنے جن خدشات کا اظہار کیا ہے وہ ضرور توجہ طلب ہیں۔

ضمیر الدین احمد نے پینتیس ۳۵ سال افسانے لکھے لیکن ان افسانوں کی اشاعت کے درمیانی وقفے اتنے طویل رہے کہ عام پڑھنے والوں کے ذہن پر انکا مجموعی اثر مرتب نہیں ہوسکا۔ رہے نقاد، تو اپنے طور پر کسی جوہرِ قابل کی شناخت اور دریافت کا کام کب ان کے دائرۂ کار میں شامل تھا جو وہ ضمیر الدین احمد کے افسانوں پر توجہ دیتے پھر ضمیر الدین احمد نے اپنی افسانہ نگاری کے سلسلہ میں کبھی تعلقات عامہ کے وہ طریقے بھی استعمال نہیں کئے جو آج اردو کی ادبی دنیا میں عام ہیں۔

زیرِ نظر شمارے میں شامل دو افسانے "رانگ نمبر" اور "پاتال" غیر مطبوعہ ہیں اور انہوں نے خاص طور پر "سوغات" کے لئے بھیجے تھے۔ میں چاہتا تھا کہ ان کے کچھ منتخب افسانے ایک ساتھ شائع ہوں تو پڑھنے والوں کو کچھ اندازہ ہوسکے گا کہ منٹو اور بیدی کے بعد کس غضب کا افسانہ نگار اردو میں نمودار ہوا ہے۔ "پہلی موت" "سوغات" ہی میں شائع ہوا تھا۔ دوسرے دو افسانے "شعور" اور "نیا دور" سے شکریہ کے ساتھ نقل ہوئے ہیں۔

افسانہ نگاری کے فن کو جس مہارت پختگی اور دراکی سے ضمیر الدین احمد نے برتا ہے اس کی مثال پچھلے تیس ۳۰ سال میں لکھے گئے افسانوں میں اگر نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔ افسانے کی تعمیر پر ایسی مضبوط گرفت، واقعات اور مکالموں سے کردار اور مرکزی خیال کا ایک فطری اور تدریجی نشو و نما جس میں مصنف اپنی طرف سے کچھ کہتا ہوا نظر نہیں آتا اظہار و بیان پر ایسی قابل رشک قدرت لیکن اس کے ساتھ ایسا ضبط اور توازن کہ کہیں بھی ایک جملہ تک ضرورت سے زیادہ استعمال نہ ہو۔ یہ سب ایسی خوبیاں ہیں جن سے اردو کے افسانہ نگاروں نے کم ہی واسطہ رکھا ہے۔ کہانی بیان کرنے کا ہر گُر اور پڑھنے والوں کو اپنی گرفت میں رکھنے کا ہر ہنر ان افسانوں میں استعمال ہوا ہے اور ایسی فنکاری سے کہ کہیں افسانہ نگار کی کسی شعوری کوشش یا پینترے بازی کا گمان نہیں گزرتا۔ اپنے موضوع

اور کرداروں کے ساتھ فنکار کے ایک بے تعلق، غیر ذاتی رویے کی جو مثالیں ضمیر الدین احمد کے افسانوں میں ملتی ہیں وہ اردو افسانے اور ناول میں کم ہی ملیں گے۔ افسانہ نگاری سے دلچسپی رکھنے والوں کو یہ افسانے "درشا" پڑھنے چاہئیں۔

نیّر مسعود نے جو خود ایک اچھے افسانہ نگار ہیں، بظاہر ایک قاری کی حیثیت سے ان افسانوں کے بارے میں اپنے تاثرات لکھے ہیں۔ لیکن نظریات و اصطلاحات کی بھول بھلیوں سے بچ کر سادگی اور صفائی سے انہوں نے ان افسانوں کی بنیادی خوبیوں اور ضمیر الدّین احمد کے فن پر جس طرح روشنی ڈالی ہے اس سے افسانہ نگاری کے فن پر ان کی گہری نظر کا پتہ چلتا ہے۔

"اردو شعریات کی اصطلاحیں" اور اردو عروض کا مطالعہ اہم اور توجہ طلب مضامین ہیں۔ آزادی اور انحراف، ترقی پسندی اور جدیدیت کے نام پر ہمارے لکھنے والوں نے اپنی زبان اور شعر و ادب کے بیش قیمت سرمائے سے جو تغافل برتا ہے اس کے نتائج ڈھکے چھپے نہیں ہیں۔ جن لوگوں کو زبان و بیان کی ابتدائی باتوں کا علم نہیں وہ شعر کہتے ہیں۔ اور اپنی تتلاہٹ اور عجزِ اظہار کو نئے طرزِ اظہار کی تلاش کا نام دیتے ہیں۔

اظہار و بیان کے نئے پیرائے ضرور تلاش کیجئے۔ نئے آہنگ کی تخلیق بہت مبارک کام ہے لیکن پہلے یہ بھی تو دیکھ لیجئے کہ آپ کے ورثے میں جو کچھ موجود ہے اس سے بھی آپ آشنا اور واقف ہیں یا نہیں؟ نئے لکھنے والوں کو اپنے شعر و ادب اور فن و عروض سے آگاہ کرانے کا جو کام شمس الرحمٰن فاروقی اور رشید حسن خان نے کیا ہے، مغنی تبسّم اور نیر مسعود کے مضامین اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ "علم قافیہ" پر مغنی تبسّم کا مضمون آج دس سال بعد بھی اردو شاعری سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والوں کو دعوتِ فکر دیتا ہے۔

اختر الایمان کے گوشے میں جمیل الدین عالی کا خاکہ آج سے تینتیس ۳۳ برس پہلے لکھا گیا تھا۔ اس میں نہ صرف اختر الایمان کی وہ شخصیت نظر آتی ہے جو کہیں اور نہیں ملے گی بلکہ ایک خاکے کی حیثیت سے بھی اس کا شمار اردو کے بہترین خاکوں میں ہوگا۔ اسی لیے اسے "نیا دور" کے شکریے کے ساتھ نقل کیا گیا ہے۔

جمیل الدین عالی نے اس کے بعد ایک اور لاجواب شخصی خاکہ لکھا تھا سائل دہلوی پر جو کوئی تیس سال پہلے سات رنگ میں شائع ہوا تھا۔ اگر یہ خاکہ حاصل ہو سکا تو اسے بھی سوغات کے آئندہ کسی اشاعت میں شائع کیا جائے گا۔ عالی نے شہرت دوہوں اور گانڈ سے پائی لیکن ان کی اصل کمائی غزل اور یہ دو خاکے ہیں۔

کیسی کیسی صلاحیتوں کے لوگ خود اپنی ذات سے ایسی ایسی بے وفائیاں کر جاتے ہیں کہ "آنکھیں دیکھتی رہ جاتی ہیں!!"

اختر الایمان اب اردو کے بڑے شاعر کی حیثیت سے تسلیم اور قبول کیے جا چکے ہیں۔ فیض سے قطع نظر کریں تو اردو کے جدید شاعروں میں شاید ہی کسی اور شاعر کو صرف شاعری کی بنیاد پر اختر الایمان سے زیادہ داد و تحسین ملی ہو۔ اختر الایمان بجا طور پر اس کے مستحق ہیں اور برسوں ان کی شاعری سے جو بے اعتنائی برتی گئی تھی اس کی تلافی ضروری بھی تھی۔ لیکن ہم لوگ افراط و تفریط سے بچ نہیں سکتے۔ اگر ایک عرصے تک اختر الایمان کی شاعری کو نظر انداز

کیاجاتا رہا تو اب کوئی یہ کہنے والا نظر نہیں آتا کہ اختر الایمان آج کل بہت کمزور شاعری کرنے لگے ہیں۔ شاید یہ بات عجیب سی معلوم ہو کہ جس شاعر کے لئے رسالے میں خراجِ عقیدت کے طور پر ایک گوشہ مخصوص کیا جائے اسی رسالے میں اس کی شاعری کو کمزور بھی کہا جائے۔ لیکن یہ گوشہ اس بات کا ثبوت ہے کہ جدید اردو شاعری میں اختر الایمان کی بڑائی اور اہمیت ناقابلِ انکار ہے۔ شکایت ان کی موجودہ شاعری اور ان کے موجودہ رجحان سے ہے۔ اختر الایمان میرے پسندیدہ شاعر ہیں اور اسی وجہ سے بھی مجھے ان کی کمزور شاعری سے دُکھ ہوتا ہے (زیادہ دکھ اس بات کا بھی ہوتا ہے کہ وہ دیباچوں میں اس کا دفاع بھی کرتے رہتے ہیں۔ گو دفاع سمجھ کر نہیں!)

بہرحال اس موضوع پر تفصیلی گفتگو "زمین زمین" پر تبصرے میں ہو گی۔ جو آئندہ شمارے میں شریک رہے گا۔

عزیز حامد مدنی نے بڑے وقار اور استغنا کے ساتھ زندگی گزار دی۔ ان کی شاعری میں بھی وہی دل سوزی، وقار اور رکھ رکھاؤ ہے جو ان کی شخصیت کا خاصّہ تھا۔ ان کی شاعری کی نوعیت ہی ایسی تھی کہ اسے عام پسندیدگی اور مقبولیت بمشکل مِل سکتی تھی۔ لیکن خواص کے حلقے میں بھی اسے جگہ دیر سے ملی۔ اس کے اسباب پر شمیم احمد نے اپنے مضمون میں تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ مدنی کی شاعری کا بہت اچھا تجزیہ اس مضمون میں ہوا ہے۔ مدنی پر یہ مضمون لکھ کر شمیم احمد نے اردو کے نقادوں کی طرف سے ایک فرض کفایہ ادا کیا ہے۔

"سوغات" کے دوبارہ اجراء کے محرک اوّل مغنی تبسّم

ہیں۔ اور ان کے زبردست تقاضوں کے باوجود یہ ممکن نہ ہوتا اگر خلیل مامون اور عزیز اللہ بیگ میرے دست و بازو نہ بن جاتے۔ انہیں دوستوں کے تعاون سے "سوغات" کا دوبارہ اجراء ممکن ہوا ہے۔ اور اس کے بعد جس خلوص اور محبت سے لکھنے والوں نے میرا ساتھ دیا اس کا شکریہ رسمی الفاظ میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔

محمود ایاز
یکم ستمبر ۱۹۹۱ء

"پیوستہ رہ شجر سے ......!"

مسلمان ادیبوں کا ادبی شعور اپنی قوم کی سنجیدہ ترین دلچسپیوں سے جیسا بے نیاز اور بے تعلق ہو گیا تھا اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ غدر کے بعد مسلمانوں کو جو سیاسی دشواریاں پیش آئی تھیں ان کی تصویر تو نذیر احمد نے "ابن الوقت" میں کھینچ دی۔ مگر خلافت جیسی تحریک کو اردو افسانے میں کوئی نمائندگی نہیں ملی زیادہ امکان اس کا ہے کہ مسلمان ادیبوں کو اس تحریک سے پوری ذہنی ہمدردی ہوگی۔ مگر اس زمانے میں مسلمان ادیبوں کا سب سے بڑا ذہنی آدرش تو جمال پرستی تھا۔ یا اپنے آپ کو جمال پرست ثابت کرنا انہیں قوم کی روحانی کاوشوں سے کیا محبت ہو سکتی تھی اس کے برخلاف ہندی میں دیکھیے۔ ہندوؤں کی تحریک آزادی پر کتنے افسانے اور ناول ملیں گے۔ ہمارے ادیبوں نے تو جان جان کے اپنی شخصیت کو کچلا اور اسے اس قابل ہی نہ رکھا کہ ذاتی تسکین سے آگے کسی چیز میں اپنے آپ کو کھو سکے۔

محمد حسن عسکری۔
(ہمارا ادبی شعور اور مسلمان)

اختر الایمان

اخترالایمان

اخترالایمان صاحب نے کراچی میں ایک انٹرویو کے دوران کہا تھا "ترقی پسند احباب کی شاعری VERSIFICATION یعنی کلام موزوں سے آگے نہیں جاتی" مجاز، فیض، مخدوم اور فراق کو تو وہ کسی حد تک شاعر مان لیتے ہیں لیکن باقی سب کی شاعری انھیں "تخلیقی شاعری سے باہر کی چیز نظر آتی انھوں نے دو نمائندہ ترقّی پسند شاعروں کے نام لے کر کہا سردار جعفری شاعر نہیں موزوں طبع ہیں" اور کیفی اعظمی کے بارے میں کہا: "شاعری کے معاملے میں انھیں میں GENUINE شاعر نہیں سمجھتا۔ ان کے ہاں VERSI-FICATION کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔"

(بحوالہ: کتاب نما مارچ ۱۹۹۱ء)

ایک مکالمہ ـــــ اختر الایمان محمود ایاز

م - ا: ابھی پچھلے دنوں ایک انٹرویو میں اردو کے دو ایک شاعروں کے بارے میں آپ نے فرمایا تھا کہ یہ لوگ جو ہیں دراصل شاعر نہیں ہیں بلکہ (VERSIFIERS) ہیں، کلامِ منظوم کے شاعر ہیں۔ جن لوگوں کے بارے میں آپ نے یہ بات کہی وہ کہاں تک صحیح ہے یا غلط اس سے قطعِ نظر مجھے بات کی بنیادی نوعیت سے سروکار ہے۔ اگر آپ مناسب سمجھیں تو تھوڑی سی وضاحت ہو جائے کہ "کلامِ منظوم" اور "ورسیفکیشن" سے آپ کی مراد کیا ہوتی ہے؟

ا - ا: ہمارے یہاں شاعری تو ایک مدت سے ہوتی ہے اور شاعری میں ہم نے پہلے سے طے کر رکھا ہے کہ ایک وہ ہوتا ہے جسے ہم آمد کہتے ہیں اور ایک ہوتا ہے جسے ہم آورد کہتے ہیں۔ آمد میرے خیال میں وہ کلام ہے۔ اس میں کمپلشن COMPULSION شامل ہے۔ (COMPULSION) اس کے ذہن کی، اس کے مزاج کی، ذہنی افتاد کی یا جس کسی کی بھی ہے۔ اس لیے کہ وہ انٹرنل (INTERNAL) اندر کا کام ہے۔

م - ا: یعنی یہ شاعری ایک فطری تقاضے کا نتیجہ ہوتی ہے؟

ا - ا: ہاں! تو اس میں ایک ایسا ہوتا ہے کہ . . . . . مثلاً کسی کا سہرا کہنا ہے تو غالب کی طرح ممکن کہ اچھا بھی ہو جائے۔ لیکن سہرا ایک فرمائشی چیز ہے۔ کسی کے لیے قطعہ کہنا، کسی کا مرثیہ کہنا ہے، تو ان میں آپ کو بیٹھ کر جبر کر کے اپنے ذہن پر اس کام کو اس تخلیق کو بنانا پڑتا ہے اور ایک ہوتی ہے آپ کی ذہنی تخلیق جس کے بارے میں آپ نے بہت پہلے ۔ دس سال پہلے، بیس سال پہلے، پچاس سال پہلے . . طے کیا تھا کہ میرے اندر یہ صلاحیت موجود ہے کہ میں شعر کہوں، شاعری کروں ۔ ایک تو یہ لفظ شعر جو ہے

یہ بڑی مشکل کی بات ہے اس لیے کہ یہ (شعر کی تلاش) تو غزل کا رویہ ہے۔ ہمارے یہاں شعر نظم میں ہوتا ہی نہیں ہے مگر ہم پھر بھی یہ کہتے ہیں۔ غلط العام ہی سہی مگر کہیں گے تو اسی طرح۔ تو یہ رویہ بہت پہلے بن گیا تھا کہ جس کام کے کرنے میں کوئی بیرونی جبر شامل نہیں اور جس میں آپ کی اندرونی صلاحیت اور بصیرت شامل ہے وہ کام جو ہے آمد کا ہے۔ وہ اسپانٹینیس "SPONTANEOUS" پوئٹری ہے، برجستہ کلام ہے اور ایک وہ ہے جس کو آپ سوچ سمجھ کر ٹلے کرکے مضمون بنا کے کہیں۔ وہ جو ہے وہ آورد ہے۔

م۔ا: مطلب یہ کہ کسی بیرونی دباؤ کے تحت جو شعر لکھا جائے گا وہ ---—+-+-+

ا۔ا: ہاں ہاں وہ سب در سیفکیشن میں شامل ہے۔

م۔ا: اس بات کا پتہ کیسے چلے گا کہ جو نظم آپ کے پیشِ نظر ہے وہ بیرونی تقاضے کے تحت لکھی گئی ہے یا اندرونی تقاضے کے تحت ---؟

ا۔ا: وہ صحیح ہے۔ وہ درست بات ہے لیکن اس کے لیے کوئی فارمولا بنا نہیں ہے۔ اس کے لیے ایک شعری بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔

م۔ا: اصل چیز وہ ہے۔

ا۔ا: ہاں یہ شعری بصیرت جو ہے اس کا کوئی فارمولا نہیں۔

م۔ا: یہاں پر آپ کو دراصل کہنا یہ ہے کہ جس شعر کے بارے میں، جس نظم کے بارے میں، غزل کے بارے میں قاری کی، ناقد کی شعری بصیرت یہ فیصلہ کرے کہ اس میں، بھرتی ہے اس میں شعریت نہیں ہے حسن و تاثر نہیں ہے اس سے آپ اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ یہ جو ہے وہ بیرونی جبر کا نتیجہ ہے۔

ا۔ا: ہاں! اور یہ کہ یہ کلام منظوم ہے۔

م۔ا: اگر بیرونی جبر کا پہلے پتہ لگائیں پھر شعری بصیرت ڈھونڈیں تو شعری بصیرت کا تو کام رہتا نہیں وہاں پر۔

ا۔ا: نہیں نہیں! مگر شعری بصیرت ہوتی کتنے آدمیوں کے پاس ہے؟

م۔ا: بات انہی کی ہے جن کے پاس ہے۔

ا-ا : بس۔

م-ا : لیکن اب یہ دیکھیے کہ آپ غزل کے بارے میں کہتے ہیں، آپ کا خیال ہے اور کسی حد تک صحیح ہے کہ اس میں بڑا کام جو ہونا تھا ہو گیا۔ اور اب اور کوئی بڑا کام اس سے نہیں لیا جاسکتا۔ غزل کے کچھ حدود کچھ لمیٹیشنس (LIMITATIONS) ہیں۔ ان کی حد تک اس نے کام کیا اور ابھی کام ہوتا رہے گا۔ لیکن نظم جو کام کر سکتی ہے وہ غزل سے ممکن نہیں ہے۔

ا-ا : میں — میرا کہنا یہ ہے —

م-ا : ہاں! ہاں! میں آپ سے اتفاق کرتا ہوں مگر یہ دیکھیے آپ کہ نظم کے معنی ہمارے یہاں کیا ہیں۔ ایک تو نظم ہوتی تھی ہمارے پاس مثنوی اور —

ا-ا : نہیں نظم جو ہے، ہمارے یہاں مثنوی تو تھی ہی۔ مثنوی کے بعد ہمارے یہاں نظم کا کوئی خاص تصور (نہیں ملتا) ہمارے بزرگ شعرا تک کے ہاں نہیں ملتا۔ مثلاً — اب میں نام لوں گا آپ کہیں گے میں نے فلاں کو رد کر دیا ۔۔۔۔

م-ا : میں بالکل نہیں کہوں گا بلکہ مجھے بہت خوشی ہو گی۔

ا-ا : ہمارے یہاں مثلاً جو بڑے شعرا تھے کہ نظم کا جو تصور ہمارے ذہن میں آج ہے۔ ایک مربوط تصور وہ نہیں تھا ان کے پاس۔ مثلاً پہلے یہ تھا کہ ایک رنگ کی بات، کو سو رنگ سے باندھیں۔

م-ا : ایک موضوع پر دس طرف سے چھوٹ پڑ رہی ہے۔

ا-ا : تو مطلب یہ ہے کہ آپ نے موسم کے بارے میں کہنا شروع کیا کیسے چلے جا رہے ہیں چلے جا رہے ہیں — موسم کے جتنا پھیلاؤ۔ اس کے بعد آپ مزاج پر آگئے۔ کیسے چلے جا رہے ہیں کیسے چلے جا رہے ہیں اس کو۔

ا-ا : آپ سمجھتے ہیں کہ یہ نظم ہے۔

م-ا : شاید میں نے اپنی بات واضح نہیں کی۔ مجھے عرض یہ کرنا ہے کہ آپ نے آمد اور آورد کا جو معیار بنایا ہے شاعری اور 'VERSIFICATION' میں تمیز کرنے کے لیے۔ تو وہ غزل کی شاعری میں تو شاید بہ آسانی کام دے جائے لیکن نظم میں یہ مشکل ہے

غزل سے جب ہم نظم کو ممیز کرتے ہیں 'DISTINGUISH' کرتے ہیں۔ اس کے وسیع کینوس کی بات کرتے ہیں تو اس کے اندر (INHERENT) مطلب یہ ہے کہ نظم دو چار مصرعوں میں بات کرنے والی صنف نہیں۔

ا - ا: نہیں وہ بھی ہوتا ہے۔

م - ا: ہوتا تو وہ بھی ہے لیکن دراصل نظم ہے وسیع کینوس کی چیز بنیادی طور پر۔ یہ اور بات ہے کہ مختصر نظم کے طور پر بھی استعمال ہو جائے۔ ہمارے پاس پوری اردو اور فارسی کی شاعری کی روایات ہیں۔ اس میں مثلاً فردوسی کا شاہنامہ بہت بڑی چیز ہے۔ لیکن اتنے ہزار اشعار کی مثنوی میں کتنے اشعار ایسے ہیں جہاں آپ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ "از دل خیزد، بر دل ریزد" دل سے بات نکل رہی ہے اور دل پر اثر کر رہی ہے۔ یعنی یہاں آپ کا مقرر کردہ آمد و آورد کا معیار کام نہیں دے گا۔

ا - ا: نہیں، اس میں ہوتا یہ ہے . . . . .

م - ا: نہیں، میں آپ سے عرض کرتا ہوں۔ بات دراصل یہ ہے کہ جہاں آپ کوئی ایک موضوع لکھیں گے اور موضوع پر منطقی ربط، تسلسل کے ساتھ، ایک "RERS - PECTIVE" ایک تناظر رکھ کر بات کریں گے تو جس طرح زندگی کا ہر لمحہ پرمسرت نہیں ہوتا۔ ہر لمحہ نشاط یا کرب کا نہیں ہوتا۔ مختلف گوناگوں پہلو ہیں تو ان سب کے بیان میں بوریت بھی آئے گی۔ بے کیفی اور سپاٹ پن بھی آئے گا۔ بیانیہ نظم آپ لکھ رہے ہیں فردوسی کی طرح تو اس میں مناظر ہیں، محل اور قلعے ہیں، لباس اور وضع قطع ہے۔ ہتھیار اور اسلحہ ہیں، جنگ کے مناظر ہیں، تو ان سب باتوں میں ہر جگہ تو دل سے نکلنے والی بات آئے گی نہیں اور آپ کے نقطہ نظر سے شاہنامے کا بڑا حصہ کلام منظوم کی ذیل میں آجائے گا۔

ا - ا: نہیں۔ نہیں ——

م - ا: نظم کی پرکھ میں اس طرح سے اگر آمد و آورد کے معیار کو استعمال کریں تو پھر اردو کے شاعروں اور اردو کے پڑھنے والوں کے جس رویے سے آپ کو شکایت ہے کہ یہ لوگ دو مصرعے سن کر فوراً تڑپ اٹھنے کی بات چاہتے ہیں وہی بات آجائے گی۔

جہاں نظم طویل ہوگی وہاں آپ کے آمد و آورد کے معیار کو ملحوظ رکھنا ممکن نہیں رہتا۔ یہ معیار صرف غزل کے لیے استعمال ہو سکتا ہے۔

ا۔ا: نہیں ــــ نہیں ــــ ردیف ــــ وہ بھی ہوتا ہے۔ اس میں الفاظ کا استعمال تو ہوتا ہے نا؟ آپ داد تو الفاظ کو دیتے ہیں۔ لیکن جو بڑا کام ہے جیسے فردوسی کا شاہنامہ ہے یا اور بڑی نظمیں ہیں۔ ان میں بات یہ ہوتی ہے کہ وہ بھی ایسا نہیں کہ شعری بصیرت کے بغیر اچھے لکھے جائیں۔ یہ جو ہے۔ آپ شاہنامہ بھی لکھیں۔ دو ہزار اشعار، پانچ ہزار اشعار بھی لکھیں لیکن قلم برداشتہ لکھتے نہیں چلے جاتے۔ آپ کا ذہن یا جب تک آپ کی شعری بصیرت ساتھ دیتی ہے ــــ

م۔ا: وہ کرافٹس مین شپ ہوتی ہے۔ آپ کو لکھنا ہے۔ الفاظ پر آپ کو عبور رہے مشاق ہے، الفاظ ہاتھ باندھے کھڑے ہوئے ہیں۔ یہ جو الفاظ کو منظوم کرنا ہے کلام میں یہ کرافٹس مین شپ ہے۔

ا۔ا: وہ ہے۔ درست ہے، لیکن میں کہتا ہوں کہ آمد جو ہے وہ پہلا جملہ ہوتا ہے۔ ذہن کا۔ یا ایک خیال آتا ہے اور جسے آپ شکل دیتے ہیں نظم کی۔ اس کے بعد آورد کا حصہ تو ہوتا ہی ہوتا ہے مگر وہ آورد آمد کے ساتھ اتنی مل جاتی ہے کہ۔۔۔۔ اسی لیے۔ لکھنے میں وقت کیوں لیا جاتا ہے کہ آپ نے ایک طویل نظم کہی۔ اس کے بعد آپ چپ ہیں کہ اس پر نظرِ ثانی کریں۔ کیوں نظرِ ثانی کرتے ہیں؟ اس لیے کہ پڑھنے کے بعد آپ کو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں تو میں جبر کر رہا ہوں۔

م۔ا: یعنی احساس ہوتا ہے کہ بات بنی نہیں، اظہار میں حسن نہیں ہے۔

ا۔ا: پانچ مصرعے نکال دیں گے۔ دس سطریں نکال دیں گے۔ چار ٹکڑے نکال لیں گے۔ آدھی نظم بدل دیں گے۔

ــــ میں اپنی ایک نظم کا بتاؤں۔ بہت پرانی نظم ہے "یگڈنڈی"۔

م۔ا: بہت اچھی نظم ہے۔

ا۔ا: میں نے وہ نظم کہی چھوٹی بحریں۔ اچھا، چھوٹی بحریں تھی۔ مگر جس طرح میرے ذہن میں بات تھی وہ نظم پوری ہوگئی۔ آج وہ نظم بھی میرے پاس نہیں ہے اب دیکھی بھی نہیں ہے مجھے یاد بھی نہیں ہے۔ اسے کہنے کے بعد مجھے لگا کہ نظم تو ہے یہ مگر جس طرح میں چاہتا تھا۔ وہ تو

نہیں ہے۔ تو میں سوچتا رہا کہ کیا کروں۔ پھر اس کے بعد میرے ذہن میں ایک دوسری بحر آئی اور وہ پوری نظم جو ہے اس کو تو میں نے اٹھا کر رکھ دیا اور از سرِ نو نظم لکھی۔

م ۔ ا : پھر وہ چیز ہی نئی بن گئی۔

ا ۔ ا : ہاں، نئی۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی کام جو ہے، چاہے وہ بڑا کام بھی ہو اس میں آمد کا ایک بڑا حصّہ رہتا ہی۔ شعری بصیرت اس سے نکل کر نہیں جاتی۔

م ۔ ا : اب میں آپ سے ذرا سی وضاحت اس بات کی طلب کروں گا کہ آمد کا جو لفظ آپ استعمال کرتے ہیں۔ کیا آپ کے ذہن میں اس کا کوئی خاص مفہوم ہے؟ ہمارے ہاں شاعری میں آمد کا لفظ جن معنوں میں استعمال ہوتا ہے اس کی وجہ سے سننے والوں کو ذرا غلط فہمی ہو سکتی ہے۔ کچھ کھل کر کہیں تو بات یوں ہو سکتی کہ جب شعر میں تاثر، جذبہ احساس کی ترسیل کی کیفیت نہ ہو تو یہ عموماً اس بات کا ثبوت ہوتا ہے کہ بات اوپر سے لادی جا رہی ہے.....

ا ۔ ا : اب میں جو.....

م ۔ ا : ہاں..... تقریباً یہی بات ہے نا؟؟

ا ۔ ا : نہیں، میں جس طرح.... میں اک مثال..... ہمارے پاس کوئی ہے تو نہیں شاعری میں اپنی شاعری.....

م ۔ ا : خیر، میں آپ سے عرض کروں، قطعِ کلام معاف، مثلاً یہ کہ اقبال کی شاعری کے بارے میں دو متضاد قسم کی آرا ہیں۔ کچھ لوگ تو شاعر ہی نہیں مانتے، صرف مفکّر یا فلسفی مانتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ صاحب وہ تو فلسفہ ولسفہ بہت تھا ان کے ہاں شعر تو انھوں نے کہا نہیں کچھ.....

ا ۔ ا : لیکن صاحب شعر تو..... فکر تو.......

م ۔ ا : جی ہاں، وہ تو میں نے عرض کیا نا کہ دو طرح کے لوگ ہیں کچھ ایسے بھی ہیں جو ان کی ہر چیز کو شاعری اور اچھی شاعری بھی سمجھتے ہیں مثلاً جب یہ کہتے ہیں:

سبق پڑھ پھر شجاعت کا صداقت کا عدالت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دنیا کی امامت کا

تو یہ جو جذبہ ہے، جس خیال کا یہ شعر میں اظہار ہے ممکن ہے وہ اس میں صادق ہیں۔ دل سے یقین رکھتے ہیں، اندرونی کمپلشن سے کہہ رہے لیکن یہ شاعری نہیں بکواس ہے۔

ا - ا: اتنا حصّہ تو ہمیشہ۔۔۔۔۔

م - ا: اچھا اب وہی اقبال مستقبل کے بارے میں کہتے ہیں۔

آبِ روانِ کبیر، تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کے خواب

تو یہ شاعری ہے۔ پہلا شعر محض خطابت ہے اور وہ بھی بُری خطابت ہے

ا - ا: اب اتنی چھوٹ تو آپ کو ہر فن کار کو دینی پڑے گی۔

م - ا: گرفت یہاں کر کون رہا ہے۔ ہم تو صرف بات کر رہے ہیں۔ گرفت یہاں ہے ہی نہیں۔

ا - ا۔ اتنی چھوٹ تو دینی ہی پڑے گی کیوں کہ کچھ حصّہ ہمیشہ آورد کا رہے گا۔ کچھ آمد کا رہے گا۔ کچھ جبر کا۔ کچھ اسپان ٹینیٹی کا کچھ۔۔۔۔۔

م - ا: جبر کی ایک نوعیت یہ ہے کہ وہ باہر والا جبر نہیں ہوتا بلکہ بعض اوقات لکھنے والا عمر کے ساتھ، وقت کے ساتھ اور بیرونی دنیا میں قدر و قیمت کے بدلتے ہوئے پیمانوں کے پیشِ نظر اپنے اندر محسوس کرنے لگتا ہے، خواہش کرنے لگتا ہے کہ میری منڈی میں کچھ اور مال بھی ہونا چاہیے، میری شاعری میں کچھ اور چیزیں بھی آنی چاہئیں اور کچھ مزید EMPHASIS بڑھنا چاہیے (مثلاً اقبال کو دیکھ کر سیماب اور جوش کی کوششیں)

ا - ا: نہیں، نہیں، ایسا تو نہیں ہوتا ہے۔

م - ا: ہوتا ہے کچھ لکھنے والوں کے ساتھ ہوتا ہے۔

ا - ا: ممکن ہے کچھ لوگوں کے ساتھ ہو۔۔۔۔۔

م - ا: تو اس کے ساتھ شعری رویّے میں بھی فرق آتا ہے۔ کچھ شعری بیداداریں بھی آتا ہے۔ مثلاً آپ کا تازہ مجموعہ جو آیا ہے اس کے نام سے میرے ذہن میں بات آئی کہ یہ زمین جو ہے آپ سے بری طرح چمٹی ہوئی یا آپ اس سے چمٹے ہوئے ہیں۔ ممکن ہے کچھ

لوگ یہ سمجھتے ہوں کہ زمین سے آپ کا یہ تعلق نیا ہے لیکن ویسا نہیں ہے یہ تو بہت برسوں سے ہے مگر فرق یہ ہے کہ پہلے آپ اسے تاریک سیّارہ کہتے تھے اور اب "زمین زمین" کہتے ہیں۔

ا ۔ ا: لیکن ......

م ۔ ا: کچھ نہیں، صرف فرق دیکھیے اس میں رویّے کا۔

ا ۔ ا: ہاں .... اس لیے۔

م ۔ ا: دونوں میں بات ایک ہی ہے بلکہ شاید زمین زمین کاٹ زیادہ ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تاریک سیّارے میں استعارہ تھا، یہاں استعارہ نہیں ہے۔ ویسے استعارے کے بغیر بھی بات اگر کرنے کی طرح کی جائے تو دل تک پہنچتی ہے۔ ادھر جو نظمیں آپ کی ہو رہی ہیں ان میں یہ بات میں نے محسوس کی ہے۔ ویسے میں آپ کی شاعری کا مدّاح ہوں۔ آپ تو جانتے ہی ہیں۔ آپ کی شاعری کو میں نے .....

ا ۔ ا: کہتے تو تم یہی ہو بھائی!!

م ۔ ا: جی ہاں اور سچ کہتا ہوں۔ ورنہ میں یہاں بات کرنے کیوں بیٹھتا؟؟ تو یہ ورسیفکیشن کی جو بات آپ نے دوسروں کے بارے میں کہی تھی، وہاں سے میں نے اپنی بات اسی لیے شروع کی تھی کہ دراصل مجھے یہ کہنا تھا کہ آپ کی ادھر کی نظموں میں یہ VERSIFICATION والا معاملہ کچھ زیادہ ہی ہو گیا ہے۔

ا ۔ ا: ہو سکتا ہے۔ دیکھیے میں تو ہمیشہ یہ سمجھتا ہوں کہ آپ کچھ کہتے ہیں، شاعر کچھ کہتا ہے یا لکھتا ہے (تو تب تک) وہ اس کا ہے۔ اس کے بعد .....

م ۔ ا: اس کے بعد وہ دوسروں .....

ا ۔ ا: ہاں، ایک بار وہ چیز چھپ گئی تو لوگوں کے پاس چلی گئی تو وہ پبلک پراپرٹی ہو گئی۔ میں نے جو ٹھیک سمجھا وہی کیا مگر میں نہیں سمجھتا تھا کہ اس میں ورسیفکیشن بھی دکھائی دے سکتا ہے۔ میں اپنے طور پر کہہ سکتا ہوں کہ میرے ذہن میں ورسیفکیشن کی کوئی بات نہیں تھی۔

م ۔ ا: مجھے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کہ لاشعوری طور پر ہی سہی، آپ اپنا دفاع بھی کرتے

رہتے ہیں۔ یہ کچھ "آبجو" کے دیباچے ہی سے شروع ہوا تھا اور بعد کے دیباچوں میں بھی جاری ہے۔ اب مجھے ایک بات بتائیے۔ ایک زمانہ تھا ترقی پسند تحریک کے عروج کا۔ اس وقت آپ کو دانستہ یا نادانستہ طور پر تقریباً نظرانداز کرنے کی کوشش رہی۔ ویسے نظرانداز نہیں ہوتا کوئی کسی کے کرنے سے۔ اس کے بعد میں سمجھتا ہوں تقریباً ۶۰ء کے اوائل سے جو ہمارے سوغات کا زمانہ تھا، وہاں سے آپ کی شاعری کی طرف توجہ زیادہ مبذول ہونے لگی۔ نئے لکھنے والوں نے آپ کو وہ درجہ دیا، وہ دادِ تحسین دی جس کی آپ کی شاعری مستحق تھی۔ آپ کا دائرۂ اثر بنا۔ آپ نے ضرور محسوس کیا ہوگا کہ وہ کیا چیز تھی جس کی وجہ سے ایک دور کے جو مقبول ترین لوگ تھے وہ نظروں سے گر گئے اور آپ کی شاعری نظروں میں چڑھی؟؟ یہ جو بعینیہٖ والی بات ہے میں نے اس سے اپنی بات اسی لیے شروع کی تھی کہ اس کے کئی پہلو ہیں۔ اس پورے دور میں جن لوگوں نے شاعری وقتی موضوعات پر کی اور لکھنے کا انداز بھی اتنا ہی موقتی تھا کہ اس کی اپیل زیادہ دور نہیں جا سکتی تھی۔ اس کے برخلاف آپ کے کلام کی جو خوبی تھی وہ آہستہ آہستہ کھلی اور بڑے IMPERCEIBLE طور پر اندر سے کام کرتی رہی۔ میں نے شاید اپنے مضمون میں لکھا تھا کہ آپ کی شاعری چونکاتی نہیں پڑھنے والے کو فوراً اپنی گرفت میں نہیں لیتی بلکہ بڑا آہستہ آہستہ سحر کرتی ہے، جادو جگاتی ہے اپنا اور اس خوبی کا فقدان تھا ان لکھنے والوں کے ہاں جو ترقی پسند تحریک کے زمانے میں عروج پر تھے۔ یہ آپ کی شاعری کی بہت بڑی خوبی تھی جو دوسروں کے ہاں نایاب تھی اب جو ادھر آپ کے ہاں تبدیلی آ رہی ہے، آپ کے الفاظ میں "ڈی سیفکیشن" بڑھ رہا ہے، اس کا آپ کو شعور ہے یا ایسے ہی ہو رہا ہے؟ یا آپ پڑھنے والوں کو یہ محسوس کرا رہے ہیں کہ کبھی اس طرح بھی ہوتا ہے یا ہونا چاہیے اور ہو رہا ہے.....

ا - ا: میں یہ سمجھتا ہوں کہ جب میں لکھتا ہوں.... میرے سامنے یہ مقصد بھی رہتا ہے، زبان کو وسعت دینے..... اس کا طریقہ یہ ہے......

م - ا: آپ نے شاعری اس لیے تو نہیں شروع کی کہ آپ کے ذمّے کسی نے یا اللہ تعالیٰ نے یا کسی غیبی قوّت نے زبان کی توسیع کا کام سونپا ہے؟؟

ا - ا : نہیں بالکل نہیں

م - ا : یہ سب باتیں ہیں - بات پھر وہیں آگئی - ترقی پسندوں کی - وہ کسی اور مقصد کے لیے لکھتے تھے - آپ نے مقصد کچھ اور رکھ لیا - یہ تاویل.....

ا - ا : میرا مقصد یہ نہیں، قطعاً نہیں ہے بلکہ زبان کو وسعت دینے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ لوگ پڑھیں گے - بولنے لگیں گے بلکہ کہنے کا مقصد یہ ہے.....

م - ا : EXPLORE کرنا زبان کے امکانات کو -

ا - ا : شاعری کے لیے -

م - ا : اپنے اظہار کے لیے انداز کے امکانات کو EXPLORE کرنا -

ا - ا : اس کے لیے یہ بھی ضروری ہوتا ہے..... آپ ایسے موضوع بھی لیں جو نارمل ہوں -

م - ا : موضوع سے کچھ ہوتا ہی نہیں.....

ا - ا : نہیں، موضوع.....

م - ا : موضوع سے کچھ ہوتا ہی نہیں - مشین پر بہت خوب صورت نظمیں لکھی گئیں - اصل چیز وہ شاعری ہے - کہنے کا انداز، آپ کی اپروچ، لفظیات.....

ا - ا : میں جب اس طرح سے کہتا ہوں، ہارڈ (HARD) معلوم ہوتی ہیں، سخت معلوم ہوتی ہیں -

م - ا : ایک اور بات - آپ نے "زمین زمین" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ یہ جو پاچاٹی کی باتیں اس کی بھی ایک عمر ہوتی ہے مگر آپ نے تو جو چاپاٹی کی باتیں زندگی میں کسی وقت بھی نہیں کیں - ~~ایک مگر ہوا~~

میں آج یہ عہد توڑتا ہوں
یہ رسم وفا ہی چھوڑتا ہوں
یا
کہ کہاں ہو، بہشتِ نگہ، مہر من
تم کہاں ہو؟ مری روح کی روشنی
تم تو کہتی تھیں، یہ درد پائندہ ہے

یا

"سنا ہے تم اک پھول سی جان کی ماں بن گئی ہو"

تو کیا آپ ان کو جوما جا ای کی باتیں سمجھتے ہیں؟؟ دراصل ہر لکھنے والا چیزوں کو اپنے اپنے خاص حوالوں سے دیکھتا ہے۔ ٹائن بی وقت کو تہذیبوں اور تمدنوں کے عروج و زوال کی شکل میں دیکھتا ہے وہ اس کے حوالے ہیں۔ آپ کے یہاں زندگی کا ہر معاملہ، ہر واقعہ ایک محبت، ایک گم شدہ محبت جو ہے وہ آپ کا بیسک حوالہ ہے۔ ہر چیز کے لیے وہ رنگ بدلتا رہتا ہے۔

ا - ا: نہیں، وہ.....

م - ا: وقت کے گزرنے کا احساس؟

ا - ا: گم شدہ تو میرے خیال میں نہیں ہے، اس کی تلاش جو ہے وہ زیادہ ہے۔ گم شدگی کا کہیں وہ...... آجاتا ہے۔

م - ا: بعض چیزیں جو ہیں آپ کی شاعری میں، آپ کی شاعری میں وہ بڑے تواتر کے ساتھ آتی ہیں۔ کچھ لوگ سمجھتے ہیں REPITITION برا ہے۔ اب اگر REPITITION برا ہے تو سب سے بڑی برائی اللہ میاں کر رہے ہیں جو مستقل انسان کو پیدا کیے چلے جا رہے ہیں۔

ا - ا: سب اپنے اپنے خیال کی بات ہے۔

م - ا: ہے نا؟ اور پھر اللہ میاں احسن الخالقین ہیں۔ جب وہ تواتر سے باز نہیں آتے تو پھر ہمارا کیا ہے۔

ا - ا: ہاں وہ درست ہے ہر شخص اپنے اپنے طریقے سے دیکھتا ہے اپنے دماغ سے سوچتا ہے۔

م - ا: دراصل مجھے کسی اور سے غرض نہیں مجھے آپ کے رویتے سے ہے۔ اس لیے کہ آپ کی شاعری مجھے ذاتی طور پر پسند ہے اور پھر یہ خیال کہ اب تک اردو شاعری میں ہند و پاک میں سب سے موثر سب سے توانا آواز آپ کی ہے تو آپ اپنی شاعری میں یا اپنی شاعری کے بارے میں جو بھی بات کریں گے وہ دوسروں کے لیے روشنی کا، ہدایت کا بھی باعث ہوگی اور گمراہی کا بھی۔

ا - ا : میں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

م - ا : جی ہاں میں آپ ہی کی بات کرتا ہوں ۔ اگر آپ کہہ دیں کہ ہر شخص اپنے اپنے طریقے سے سوچتا ہے تو پھر کہنے سننے کی کوئی بات نہیں رہتی ۔

ا - ا : میں تو ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جو کچھ کہنا ہوتا ہے دیباچے میں کہہ دیتا ہوں ۔

م - ا : یعنی برنارڈ شا والی بات ۔ وہ تو پہلے دیباچہ لکھتے تھے بعد میں ڈراما ۔

ا - ا : تو میں کہہ دیتا ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ حالاں کہ نظم پہلے کہی جاتی ہے ۔

م - ا : جی وہ تو ہے میں ویسے ہی برنارڈ شا کی بات کر رہا تھا ۔

ا - ا : کچھ موضوعات مجھے پسند ہوتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کبھی ایک نظم شروع کرتا ہوں پھر چھوڑ دیتا ہوں ۔ کبھی ایک مصرع لکھا کبھی چھوڑ دیا ۔ زمانے کے بعد خیال آتا ہے کہ کہوں ۔ ۔ ۔ ۔ ہوتا ہے آدھا پونا پھر چھوڑ دیتا ہوں ۔ ممکن ہے یہ جو کچھ کوشش ہے پہلے پکڑنے کی کوشش کرنا پھر پکڑ میں نہ آنا اس کی وجہ سے شاید آپ کو یہ ورسیفکیشن محسوس ہوتا ہے ۔

(بنگلور دور درشن کے شکریے کے ساتھ)

وارث علوی

اختر الایمان کی شاعری کے چند پہلو

کالج کے زمانے میں نقشِ فریادی اور مادرِی حرزِ جاں تھے تو اختر الایمان کا پہلا مجموعہ گرداب اور میراجی کی نظمیں مطالعۂ شوق سے زیادہ اس سرزمین کا منظر پیش کرتے تھے جو دھند میں لپٹی ہونے کے سبب متجسس نگاہوں کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اس دھند میں مسجد کے در و بام اور محراب و طاق صاف دکھائی دیتے تھے، قلو پطرا کی گردن کے پیچ و خم میں چوں کہ ماہتاب گھل گیا تھا اور چہرہ آفتاب کی مانند تاب ناک تھا ——— تو گو نگاہِ شوق کی خیرگی حجاب کا کام کر رہی تھی اور حسنِ معنی تک پہنچ نہیں پاتی تھی، اس دھندلے منظر میں "نقشِ پا" نظر آتے تھے لیکن بہت دور تک نہیں۔ البتہ جہاں جہاں دھند چھٹ گئی تھی وہاں پگڈنڈی اٹھلاتی، شرماتی پھولوں کے اجسام کچلتی، ذرّوں کے فانوس جگاتی، دورِ افق کی طرف جو نظر نہیں آرہا تھا (کیوں کہ اس وقت کی شاعری کا چلن ہی یہ تھا کہ افق ہو لیکن نظر نہ آئے) بڑھتی جاتی تھی اور اس سے بیشتر کہ رنگِ افق پر جا جھولے دھند گہری ہو جاتی اور جب چھٹتی ہے تو پگڈنڈی جیون کی پگڈنڈی میں بدل جاتی اور درماندہ حسینہ کے خوب صورت ایسچ کی جگہ شاعر کی آواز سنائی دینے لگتی "تاریکی آغازِ سحر ہے تاریکی انجام نہیں ہے اور ہم بے بس تنہا راہی کی طرح سوچنے لگتے جب تک پگڈنڈی تخیل کی دھند میں لپٹی ہوئی تھی علامت کا حسن رکھتی تھی اور دانشوری کی روشنی میں آتے ہی اپنی حسّی پیکریت کھو کر خیال کی تجریدیت کے ساتھ گھاٹے کا سودا کرتی ہے۔

اس دھواں دھواں منظر نامے میں اور بھی بہت سی تصویریں ہیں جو ابھرتی اور گم ہوتی رہتی ہیں ان میں سب سے واضح تصویر ان جواریوں کی ہے جن کے

گھیرے سائے ناچ رہے ہیں دیواروں پر محرابوں پر

اور جو

پونجی نقدی جو کچھ بھی ہے لے کر داؤ مار رہے ہیں۔

کہیں موت کی دستک ہے اور مرتے ہوئے آدمی کا کرب ہے کہیں ایک عمارت کی کانپتی ہوئی دیواریں اور ٹوٹی ہوئی شہتیر کا منظر ہے کہیں "یا برہنہ و سراسیمہ سا اک "جمِ غفیر" ہے۔ جو اپنے ہاتھوں میں بجھی ہوئی شمعیں لے کر اپنے گھروندوں سے نکل آیا ہے کہ زندگی پر چھایا ہوا صدیوں کا جمود توڑ ڈالے۔ اس غولِ بیاباں کا سہ [illegible] غ [illegible] راشد کے یہاں بھی ملتا ہے اور گو راشد کے غولِ بیاباں کے پاس خودی کی ننھی سی قندیل ہے پھر بھی اس [illegible] اتنی تو نا[illegible] نہیں کہ بڑھ کر شعلۂ جوالہ بنے۔ اختر الایمان کے اس جمِ غفیر کی پتھرائی ہوئی آنکھوں میں فردا کا کوئی خواب نہیں، محض ایک "رقصِ طلسمانہ" ہے جو منجمد زندگی کو محض دھوکا سا دیے جاتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ اس غول میں سے کوئی شخص بڑھ کر اس کے قفلِ جمود کو توڑ دے گا اور پھر وہ تالاب اور تنہا ببول کی صاف شفاف تصویر ہے جس کے ارد گرد تنہائی میں اٹھتے ہوئے آنسوؤں سے نم خیالات کی دھند دبیز سے دبیز تر ہوتی جاتی ہے۔ ذہن خیالات سے گزر جاتا ہے لیکن ببول اور تالاب کا نقش محفوظ کر لیتا ہے:

دور تالاب کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول
چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے
ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش
جیسے پربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے
اس کے پیچھے سے جھجکتا ہوا اک گول سا چاند
ابھرا ہے نور شعاعوں کے سفینے کو لیے

اور اس دھند میں وہ پرانی فصیل بھی ہے جسے ہم دیکھ تو نہیں سکتے۔ لیکن جس کی سرگوشیوں کی آواز ہم تک پہنچتی ہے۔ وہ اپنی روداد آپ سناتی ہے اور اس روداد میں ایک طرف بہتی ہوئی تاریخ کی ہولناکیاں ہیں۔ ایسی ہولناکیاں جنھیں تاریخ پھر حال میں دہراتی ہے اور دوسری طرف وہ حال ہے جو فصیل پر چھائی ہوئی ماضی کی تاریکی سے پرے، حال

نئی زندگی میں اضطراب اور انتشار لیے ہوئے ہے اور اسی لیے حال بھی نورِ سحر سے محروم تاریکی کے غبار میں ملفوف ہے۔

غرض اک دور آتا ہے، کبھی اک دور جاتا ہے
مگر میں دوا ندھیروں میں ابھی تک ایستادہ ہوں

غرض یہ کہ ہماری طالبِ علمی کے زمانے میں جب کہ ایک طرف جوش، مخدوم، مجاز ساحر اور سردار جعفری کی انقلابی شاعری کا غلغلہ اور دوسری طرف میراجی، مختار صدیقی مجید امجد، ضیا جالندھری، قیوم نظر، یوسف ظفر کی نفسیاتی دروں بینی کی حامل نرم آہنگ شاعری کے چرچے تھے اور ہمارا طالبِ علمانہ ذہن ان دونوں قسم کی شاعری سے لطف اندوز ہو رہا تھا، اس وقت ذہن پر حکمرانی راشد کی بلند آہنگ اور فیض کی نرم آہنگ شاعری کی تھی کہ یہ دونوں دوسروں کے مقابلے میں اپنے منفرد اسالیب پانے میں کامیاب ہو گئے تھے۔ اپنے اپنے طور پر سردار جعفری، مجاز اور ساحر اور مختار صدیقی اور مجید امجد بھی اپنی نظموں سے متاثر کرتے تھے۔ ان ہمہموں میں اختر الایمان کی آواز سنائی نہ دیتی تھی لیکن نہ جانے کیوں طبیعت ان کی طرف کھنچتی تھی۔ مسجد، قلوپطرہ، پگڈنڈی اور دوسری دو چار نظمیں بار بار پڑھے جانے کی ترغیب دیتیں اور سوائے مسجد کے جب دوسری نظمیں پڑھی جاتیں تو ذہن پھر لطف اور سراسیمگی کی اس کیفیت سے دوچار ہوتا جو نظموں کو جزوی طور پر سمجھنے اور پوری طور پر نہ سمجھنے، کچھ خیالات اور جذباتی حقائق کا گرفت میں آنے اور کچھ کاندی کی ریت کی مانند ادراک کی انگلیوں سے پھسل جانے کے تجربے کا نتیجہ تھی۔ اس وقت تو سوائے اپنی فہم کے قصور کے کوئی دوسری وجہ سمجھ میں نہ آتی تھی لیکن اب جب کہ ہم نقاد بن چکے ہیں اور اختر الایمان بھی شاعری کا ایک طویل سفر طے کرنے کے بعد فیض اور راشد کی مانند قد آور شاعر بن چکے ہیں ــ اور گرداب سے ان کی اور ہماری دلبستگی بھی بدستور قائم ہے لہٰذا آج جب ہم گرداب کی نظموں پر نظر ڈالتے ہیں تو اس وقت کی ہماری کشمکش کا سبب نظر آتا ہے۔ یہ سبب کیا ہے؟ وہ نظموں کے تاثرات کے اس منظر نامہ میں نظر آئے گا جو میں مضمون میں بیان کر چکا ہوں۔ رومانیت کی دھند میں لپٹی ہوئی اختر الایمان کی ابتدائی شاعری سنگلاخ حقیقتوں سے گریز کی نہیں بلکہ انھیں

زیادہ ٹھوس اور محسوس طریقے پر گرفت میں لینے کی کوشش کرتی نظر آتی ہے۔ گرداب کے بعد کا پورا سفر دھند کے چھٹنے کی کہانی ہے۔ دھندلی دھندلی اور موہوم رومانی شاعری سے شروع ہو کر یہ سفر ٹھوس شعری پیکروں اور شفاف متعین علامتوں سے ہوتا ہوا "نیا آہنگ" اور اس کے بعد کی ان نظموں پر ختم ہوتا ہے جہاں وہ براہِ راست اظہار کے اس راہبانہ اسلوب تک پہنچے ہیں جہاں شعری تزئین و آرائش کا تو کیا سوال، وہ علامتوں اور شعری پیکروں تک میں سوچنا گوارا نہیں کرتے۔ یہ بات ان کی شاعری کے حق میں اچھی ہوئی یا بُری اس پر بحث تو ہم آگے چل کر نیا آہنگ کی نظموں کے حوالے ہی سے کریں گے، سر دست تو یہ بتانا مقصود ہے کہ اختر الایمان کے یہاں رومانیت اور حقیقت کے بیچ ایک ایسی زیرِ آب خاموش کش مکش رہی ہے کہ سطحِ آب پر کھلے ہوئے خوب صورت نظموں کے کنول اس کی نشان دہی کرتے نظر نہیں آتے۔ نظر افراطِ گل کے نظارے میں محو ہو جاتی ہے اور وہ یہ دیکھ نہیں پاتی کہ رومان سے حقیقت کی طرف پیش قدمی محض اخلاقی نہیں بلکہ جمالیاتی فیصلہ ہے جو ان کی شاعری کو صلابت عطا کرتا ہے۔ ایسا فیصلہ نہ کرنے کے سبب حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں کا کلام دھندلی اور موہوم رومانی شاعری کی سطح سے بلند نہ ہو سکا اور موہوم شاعری خراب شاعری ہے کیوں کہ وہ شاعری کا التباس پیدا کرتی ہے۔ موہوم شاعری آہنگ کی لہروں پر بے دست و پا بہتی ہے، انھیں قابو میں نہیں رکھتی، پیچ بہ پیچ استعاروں کی نیم روشن گلیوں میں بھٹکتی ہے۔ جہاں عقل و دانش کی کوئی کرن کسی خیال کو منور نہیں کرتی، ایک تھکا دینے والی، اکتا دینے والی، کسی انجام کو نہ پہنچنے والی سوچ کے مرغولوں میں اپنی قوتِ پرواز کو ضائع کرتی ہے۔

زمانۂ طالب علمی میں تو نہیں لیکن اب یہ بات سمجھ میں آرہی ہے کہ گرداب کی نظمیں پسند آنے کے باوجود ذہن پر کوئی گہرا نقش کیوں نہیں چھوڑتی تھیں۔ پسند اس لیے آتی تھیں کہ ان میں اکثر شعری پیکر صاف شفاف اور تازہ کار رکھے اور نئی علامتوں کو برتنے کی کوشش تھی۔ ذہن پر مرتسم اس لیے نہیں ہوتی تھیں کہ فکر و احساس دھندلی رومانی فضاؤں میں تحلیل ہو جاتے تھے۔ اختر الایمان کے سامنے دو راستے تھے۔ ایک تو یہ کہ

قیوم نظر، یوسف ظفر، ضیا جالندھری اور اسی رنگ و آہنگ کے دوسرے شاعروں کی طرح فکر و احساس کو مہین رومانی فضاؤں میں گم کرتے رہتے یا خارجی حقیقت اور داخلی احساس کے تصادم کا نظارہ دھندلی رومانی فضاؤں کی بجائے شعور اور آگہی کی چلچلاتی دھوپ میں کرتے۔ پہلے راستے میں ترغیبات اور دوسرے میں خطرات بہت تھے ترغیبات میں غنائیت کی جل پریوں کا کیف آور نغمہ تھا جو فیض کے یہاں سرودِ شبانہ کا جادو جگاتا تھا۔ لیکن فیض میں اتنی طاقت تھی کہ وہ غنائیت کو موہومیت کا شکار نہ ہونے دے کر انھیں شفاف شعری پیکروں کے آبگینے میں منتقل کر سکتے تھے۔ اختر الایمان میں یہ طاقت تھی اور وہ اس راہ پر چلے بھی جو ان کے بعض نظموں پر فیض کے اثرات سے ظاہر ہے لیکن انھوں نے جلد ہی یہ راہ ترک کر دی کیوں کہ اختر الایمان کا تخیّل انسانی زندگی کے جن داخلی اور خارجی محرکات کو اپنے دامن میں سمیٹنا چاہتا تھا اس کے لیے موہوم اور مہین شاعری کا تو سوال ہی کیا، کیف آور غنائیت تک قابلِ قبول نہیں تھی۔ انھوں نے دوسرا پر خطر راستہ پسند کیا جس میں شاعری کے آزمودہ اور مانوس پیرایوں کو جن پر خراب موہوم اور اچھی غنائی شاعری، دونوں تکیہ کرتے تھے ترک کر کے وہ پیرایہ ایجاد کیا جو زیادہ سے زیادہ حسّی اور جذباتی، اخلاقی اور معاشرتی تجربات کا احاطہ کر سکے۔ فکر و احساس اور زبان و اسلوب کا یہی پھیلاؤ ہے جس کے سبب ان کے بیش تر ہم عصروں کی مانند ان کی شاعری کا سوتا خشک نہیں ہوا بلکہ ایک بڑے دریا کی صورت رنگا رنگ تجربات کے شاداب مرغزاروں اور سنگلاخ چٹانوں، احساس کی دھوپ چھاؤں جذبات کی گنجان جھاڑیوں اور فکر کے نشیب و فراز سے گزرتا تاحال بہہ رہا ہے۔

اختر الایمان کے یہاں گفتگو کا لب و لہجہ ہر نوع کے اسلوب کی گنجائش بھی رکھتا ہے اور تادیب کرتا ہے۔ اس میں تخاطب بھی ہے اور خود کلامی بھی مکالماتی انداز بھی ہے اور بیانیہ بھی۔ ماجرائی بیان بھی ہے اور حکایتی بھی، روئداد بھی اور قصّہ گوئی بھی۔ خود سے دار و گیر کا تجزیاتی انداز بھی ہے اور تاثراتی واقعہ نگاری کا روپ بھی۔ وہ کھردری جزئیات نگاری سے لے کر غنائیت کی نازک سرحدوں تک کا احاطہ کرتا ہے اور حزنیہ تفکر کو زہر خند کی تلخی سے آمیز کرنے اور زہرناک طنز کو ایسی IRONY میں بدلنے پر قادر ہے جس کا ہدف

خود طنز نگار ہوتا ہے۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم کی بجائے سچائی ادھر بھی ہے اور اُدھر بھی کے تناؤ کو قائم رکھنے والا وہ PARADOXICAL طریقۂ کار بھی ہے جس میں نظم کی دانشورانہ اور جذباتی زبان ایک دوسرے پر سایہ کیے رہتی ہے۔

اختر الایمان کے یہاں روایتی اور ہم عصر شاعروں کے اسالیب کے تمام رنگ ملتے ہیں، اس کی وجہ یہ نہیں جیسا کہ عموماً ہم ایسے مسائل پر سوچتے ہوئے سہل انگاری سے کام لے کر کہا کرتے ہیں کہ فلاں کا کوئی اپنا رنگ نہیں۔ اختر الایمان کی زبان اور اسلوب میں اتنی لچک اور گنجائش ہے کہ وہ ہر نوع کے اسلوب کو اپنا کر اپنے رنگ میں ڈھال سکتے ہیں۔ مثلاً عظمت اللہ خاں اور میراجی کی یاد دلانے والا ہندی گیتوں کا ترنم و نازک اسلوب۔ ظاہر ہے اس اسلوب کی فیض اور راشد کے یہاں کوئی گنجائش نہیں۔ نظیر اکبر آبادی کی آواز کی بازگشت جو جوش سے ہوتی ہوئی اختر الایمان تک پہنچتی ہے اور جس کے اثرات نظم "یادیں" کے بعض بندوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ راشد اور فیض کے یہاں نظیر کے اسلوب کی بھی کوئی گنجائش نہیں۔ اختر الایمان کا رومانی اسلوب جو راشد اور فیض کے یہاں اپنی جوت جگاتا ہے لیکن اختر الایمان اسے کیسے غیر متوقع طنز میں بدل دیتے ہیں۔ اس کی مثال ان کی نظم بنتِ مہتاب میں دیکھی جا سکتی ہے۔

اختر الایمان شیریں بیانی اور خطابت کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ لیکن ان کی گفتگو کا لب و لہجہ اس کی بھی تادیب کرتا ہے۔ پھر ان کے یہاں عہدِ وفا جیسی وہ نظمیں بھی ہیں جن میں اسلوب کی ساخت نثر کے بالکل قریب آنے کے باوصف اپنی شاعرانہ شوکت اور نغمگی برقرار رکھے ہوئے ہے۔ فیض اور راشد کے لیے یہ چیز لگ بھگ ناممکن العمل ہے۔

دیکھیے کہنے کا مطلب یہ کہ اختر الایمان کا امتیازی وصف راشد اور فیض دونوں سے اپنا فاصلہ متعین کرنے اور برقرار رکھنے میں ہے۔ آپ یہ بھی دیکھتے کہ راشد اپنی بلند آہنگی کے باوجود جیسا کہ ایران میں اجنبی کے بعض کنٹوز سے ظاہر ہے نثریت کا شکار ہو جاتا ہے کیوں کہ ان کے واقعات زیادہ تر اس حقیقت نگاری کا مطالبہ کرتے ہیں جس کی گنجائش راشد کے عجمی ڈکشن اور بلند آہنگ لہجے میں نہیں نکلتی جب کہ اختر الایمان اپنی ان نظموں میں بھی جو نثری آہنگ کا زیادہ سے زیادہ استعمال کرتی ہیں۔ اپنی شاعرانہ شدت برقرار رکھتے ہیں اور نثریت کا شکار نہیں ہوتے

فیض کی غنائیت اور شیریں بیانی جیسا کہ اب بھی نقادوں کو کم و بیش محسوس ہوتا ہے ، زنداں نامے کی نظموں کے بعد ان کے فکر و احساس کی زنجیر پا بن گئی تھی جس سے ان کی شاعری میں تکرار اور اپنے آپ کو دہرانے کا عیب پیدا ہوا ۔ فکر اور احساس دونوں سطح پر فیض نے اپنے لیے زیادہ دروازے کھلے نہیں رکھے ۔ اس کے برعکس تجربات کے زیادہ سے زیادہ علاقوں کو زیرِ نگیں لانے کی حوصلہ مندی نے اختر الایمان کو کسی ایک طرزِ سخن کی پابندی کو قبول کرنے سے باز رکھا ۔ اس معنی میں ان کی ہر نظم ، زبان ، لفظیات اور اسلوب ، لب و لہجہ اور آہنگ کا ایک نیا نظام در و بست پیش کرتی ہے اور اسی لیے ان کے یہاں تواتر ، تکرار اور یک آہنگی کا وہ احساس نہیں ہوتا جو فیض اور راشد کی شاعری تک میں نظر آتا ہے ۔

علامتی اسلوب سے اپنی دل چسپی کی بات خود اختر الایمان کے دیباچوں سے ظاہر ہے اور آج جب کہ علامت نگاری پر کچھ ضرورت سے زیادہ ہی زور دیا جا رہا ہے ، اس بات کا ڈر ہے کہ اختر الایمان کے طرزِ سخن کو بنیادی طور پر علامتی کہہ کر پیش کیا جائے لیکن حقیقت یہ ہے کہ "گرداب" کے بعد ہی ان کے یہاں علامتی اسلوب کی کارفرمائی کم ہوتی گئی اور وہ اپنا کام استعاروں سے نکالتے رہے ہیں جو علامت سے زیادہ شاعرانہ طرزِ اظہار کا لازمہ رہا ہے ۔ علامتی اظہار سے یہ گریز چاہے سوچا سمجھا اور دانستہ نہ ہو بلکہ غیر شعوری ہو لیکن وہ اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ اوّل تو کسی ایک طرزِ سخن کو خود پر حاوی کرنا اختر الایمان کا شیوہ نہیں اور دوئم یہ کہ موہوم رومانی شاعری کی کہر آلود فضاؤں سے نکلنے کے لیے علامتی طرزِ گفتار سے گلو خلاصی کم از کم اختر الایمان کے لیے ضروری تھی ۔

اس کا ایک سبب گو یہ تھا کہ اپنی ابتدائی نظموں میں نظم کے فارم پر اختر الایمان کی گرفت مضبوط نہیں تھی اور نظم میں خیالات اور احساسات کا دھارا علامتی سٹرکچر کا پابند ہونے کی بجائے علامت کو ایک طرف بہا کر اپنے طور پر بہتا تھا ۔ مثلاً "تنہائی میں" تالاب اور ببول کی علامت اچھی ہے لیکن نظم کے پورے مواد کو کنٹرول میں نہیں کرتی ۔ اگر یہ بند نظم سے نکال دیا جائے تو نظم کے حسن میں یقیناً کمی واقع ہو جائے گی لیکن اس کی معنویت میں کمی نہیں ہوتی ۔ دوسری بات یہ کہ نظم خود ترحمی اور جذباتیت کی وجہ سے بھی ایک اچھی نظم کی صلابت سے محروم ہے اور یہ سمجھنا کہ محض علامت نگاری دوسرے فنی محاسن کے فقدان

کی تیلانی کرے گی، سادہ لوحی ہے۔ اسی طرح موت میں علامت کا تمثیلی رنگ باوجود دیباچے میں اخترالایمان کی تشریح کے غیر متعین اور غیر یقین آفریں رہتا ہے"۔ آمادگی میں اگر ٹوٹتی ہوئی عمارت شکستِ دل کی علامت ہے تو ایجاز کا جو حسن میر کے شعر میں تھا وہ کرتی ہوئی اینٹوں، کانپتی ہوئی دیواروں اور شہتیروں اور بھاری پتھروں تلے دب گیا ہے۔ پگڈنڈی کی طرف میں اشارہ کرچکا ہوں کہ جیون کی پگڈنڈی کہہ کر شاعر نے اس بیان کو جو علامتی حسن پیدا نہ بھی کرپاتا تب بھی شاعرانہ مشاہدے کا حسن اس کے لیے کافی تھا، ایک ایسے استعارے میں بدل دیا جو پگڈنڈی کو جیون سے ملانے کے لیے کافی کھینچ تان کرتا نظر آتا ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ہمیں محض علامتی طرزِ اظہار ہی کو کافی نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ علامات اپنا کام ڈھنگ سے کر رہی ہیں یا نہیں۔ اخترالایمان کا تخیل بنیادی طور پر راشد اور فیض کی مانند علامت پسندانہ نہیں ہے۔ علامت نگاری ان کے یہاں موہوم اور بڑی حد تک کمزور شاعری کی نقاب پوشی کا بہانہ بنتی ہے۔ اس سے گلو خلاصی اخترالایمان کے لیے ضروری تھی اور وہ انھوں نے کی۔ اگر نہ کرتے تو ان کا حشر بھی یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیا جالندھری کا سا ہوتا جو نہ علامات پیدا کر سکے نہ شاعری۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ علامت نگاری سے اخترالایمان نے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ علامتی اسلوب کی پرچھائیاں ان کے بعد کی نظموں میں بھی نظر آتی ہیں اور اس کے سلیقہ مندانہ استعمال سے انھوں نے اچھے کام نکالے ہیں۔ لیکن اس اسلوب کو انھوں نے اپنے اعصاب پر سوار نہیں کیا۔ رمزیہ، اشاراتی اور استعاراتی اندازِ بیان ان کے نابغہ کے لیے زیادہ کارآمد اور سازگار تھا۔ ان کا نابغہ کثیر الجہات ہے اور خارجی اور داخلی زندگی کے متنوع تجربات کا احاطہ کرتا ہے۔ اخترالایمان کا دوسرے شاعروں کی بہ نسبت کثیر الاسالیب ہونا فطری تھا۔ اور خاطر نشان رہے کہ آئرس مرڈوک نے علامت کو اسالیب کا بھکشک کہا ہے۔

اخترالایمان کی نظم "مسجد" جو ان کی بہترین نظموں میں شمار ہوتی ہے اس بات کا ثبوت ہے کہ علامت نگاری کے مختلف پیرایوں میں انھیں وہی پیرایہ راس آیا جو ڈکشن

کی چوکسائی کے ذریعہ غیر معین سے معین کی طرف حرکت کرتا ہے۔ ییٹس نے جو اپنی ڈھلتی عمر کی نظموں میں زیادہ سے زیادہ چوکسائی کی طرف بڑھ رہا تھا EMBLEM کو سمبال پر ترجیح دی کیوں کہ EMBLEM ایک ایسی تصویر ہوتی ہے جس کے نیچے اس تصویر کا اخلاقی سبق کسی شعر کے ذریعہ واضح کیا جاتا ہے۔ "مسجد" کا پورا حسن اس جزرسی اور جزئیہ تصویر کشی میں ہے جو ویران خرابوں میں منڈلانے والے رومانی ذہن کو ایک پر اسرار لذت سے آشنا کرتا ہے اور نظم کا آخری بند یا آخری مصرع اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی، گویا EMBLEM کے نیچے کی لفظی تحریر ہے۔

جدید شاعروں کی وہ نسل جو ۱۹۳۰ء کی دہائی میں پروان چڑھی اس کے پیچھے غزل کی شاعری کی تو شاندار روایت تھی لیکن نظم کی روایت نظیر اکبرآبادی، حالی، آزاد، اقبال اور جوش کے باوصف ابھی تشکیلی دور ہی میں تھی۔ اقبال کے یہاں انگریزی نظموں کے تراجم، مناظر قدرت اور ذہنی کیفیات پر ان کی بعض خوب صورت نظمیں جدید نظم کے ارتقا میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں لیکن ان کی شاعری کا عام انداز جس پیغمبرانہ جلال اور خطیبانہ تمکنت کا حامل ہے وہ ان شاعروں کے لیے جو انفرادی شعور، شخصی تجربات اور ایک نئے دور کی لائی ہوئی نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں اور اخلاقی مسائل کی شاعری کرنا چاہتے تھے، کوئی رہنمائی نہ کر سکا۔ انیس، اقبال اور جوش کے اثرات ان شاعروں پر زیادہ پڑتے ہیں جو خطابت اور غنائیت کی مانوس کلاسیکی روایت کو اپنی تلقینی اور غنائی شاعری کے لیے کافی سمجھتے تھے۔ اس روایت کے سب سے اچھے شاعر مجاز اور علی سردار جعفری ہیں لیکن اردو شاعری میں نظم گوئی کی ایک اور روایت کی داغ بیل ان شاعروں نے رکھی تھی جنھیں خلیل الرحمٰن اعظمی عبوری دور کے شعرا کہتے ہیں۔ لگ بھگ پچاس سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی اس روایت کے معماروں کے نام بھی اب تو ادبی حافظے میں محفوظ نہیں رہے۔ اس روایت کی تشکیل میں جن محرکات کا نمایاں رول رہا ہے وہ ہیں نظم معرّیٰ کے انگریزی تجربات، انگریزی نظموں کے تراجم جو دل گداز، مخزن اور ہمایوں میں چھپتے رہے، ہندی بحروں، ہندی لفظیات اور ہندی فضا کے اثرات، غزل کی برملا مخالفت اور مناظر قدرت اور رومانی محبت کی طرف میلان کلاسیکی اسلوب کے مقابلے

ان نظموں کا اسلوب خطابت سے دور اور گفتگو اور خود کلامی کی طرف زیادہ مائل تھا۔ لیکن نظم کا یہ اسلوب ابھی تک اپنا کوئی بڑا شاعر پیدا نہیں کر سکا تھا۔ ظاہر ہے کہ وہ شاعر جو شاعری سے زیادہ سنجیدہ کام لینا چاہتے تھے وہ محض نظمِ معرّیٰ کی ہئیت پرستی، انگریزی شاعری کے تراجم یا انگریزی شاعروں سے مستعار فطرت پرستی اور رومان کی بخشیدہ جذباتیت پر قناعت نہیں کر سکتے تھے۔ اس مقصد کے لیے ضروری تھا کہ محض شاعری کی آبیاری نہ ہوتی رہے جو دوب کے لیے کافی ہے بلکہ سنگلاخ زمین میں تجربات کی جڑوں کو دور تک پھیلایا جائے تاکہ سنجیدہ شاعری کا تناور درخت محض روح پرور خنک جھونکوں ہی کو نہیں بلکہ زہریلی گرم ہوا کے تھپیڑوں کو بھی جھیلتا ہے۔

اسی لیے شاعری اختر الایمان کے لیے کوئی ذہنی ترنگ اور تفریحی مشغلہ نہیں تھی۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

"شاعری میرے نزدیک کیا ہے؟ اگر میں اس بات کو ایک لفظ میں واضح کرنا چاہوں تو مذہب کا لفظ استعمال کروں گا۔ کوئی بھی کام جسے انسان دیانت داری سے کرنا چاہیے، اس میں جب تک وہ لگن اور تقدس نہ ہو جو صرف مذہب سے وابستہ ہے، اس کام کے لیے اچھا ہونے میں ہمیشہ شبہ کی گنجائش رہے گی۔"

(پیش لفظ 'یادیں')

لارنس کا کہنا ہے:

"فن کار کو بے حد مذہبی (یعنی سنجیدہ) ہونا چاہیے۔"

اور الزبتھ جیننگز کے الفاظ میں:

"فن کار کے لیے ذوق و شوق، خود سے وابستگی اور سپردگی لازم ہے۔ وہی اوصاف جو ایلیٹ نے اہلِ عرفان سے منسوب کیے ہیں۔"

(الزبتھ جیننگز)

(سوغات ۔ جدید نظم نمبر)

شاعری سے یہی لگن، ذوق و شوق اور وابستگی تھی کہ اختر الایمان نہایت خاموشی اور خود اعتمادی سے اپنی شاعری کا رخ ایک ایسی سمت میں موڑتے رہے جس میں جدید نظم کے لیے

موضوعات اور اظہارِ بیان کے وسیع سے وسیع تر امکانات پوشیدہ تھے۔ اپنی ہم عصر شاعری سے اخترالایمان کی بے اطمینانی کے اشارے ان کی نثری تحریروں اور نظموں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ وہ غزل کی شاعری، مشاعرے کی شاعری اور رومانی شاعری سے برگشتہ خاطر تھے، لیکن نئی شاعری کی طرف پیش قدمی میں ان کے یہاں نومشقوں اور مجتہدوں کا جوش و خروش اور اواں گارد کا دھاندلی پن نہیں۔ زبان کے ساتھ کوئی چھینا جھپٹی نہیں، علامتوں کے جنگلوں کی بادیہ گردی نہیں، کوئی نمائشی اور جدت پسند کوشش نہیں۔ جدید احساس اور انفرادی اظہار کی حامل ان کی نظمیں روایت کی زمین میں بھونچال پیدا کیے بغیر اپنی جگہ بناتی ہیں اور نہ صرف یہ کہ روایت کی توسیع کرتی ہیں بلکہ اظہارِ بیان کی ایک نئی روایت کی بنیاد رکھتی ہیں۔ اسی لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ بڑا شاعر معمولی تبدیلیوں کے ذریعے بڑے اجتہاد کرتا ہے۔ ہماری تنقید اخترالایمان کے ساتھ انصاف نہیں کرسکی تو اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اخترالایمان جس سہجتا سے جدید احساس کے لیے جدید فارم کی تشکیل کررہے تھے اسے تنقید نے تن آسانی سے دیکھا اور توجہ ان شاعروں پر زیادہ مرکوز کی جو ترسیل و ابلاغ کے مسائل لے کر آئے تھے یا جو سرے سے فکر و اجتہاد کے کوئی بھی مسائل پیدا نہیں کررہے تھے۔ کیٹس نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ "شاعری اگر اتنی سہجتا سے نہیں آتی جتنی سہجتا سے درخت پر پتے آتے ہیں تو اس کا نہ آنا ہی بہتر ہے۔"

عبوری دور کے شعرا نے اپنے انگریزی تراجم کے ذریعہ جس نظمیہ اسلوب کی داغ بیل ڈالی تھی اسے ترجمے کی زبان کی بجائے کلاسیکی شاعری کی زبان سے ہم آہنگ کرکے راشد نے اردو نظم کو ڈرامائی لب و لہجہ، فیض نے غنائی آہنگ اور اخترالایمان نے گفتگو کے آداب سکھائے۔

اسلوب کی تبدیلی فکر و احساس کی تبدیلی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہاں پھر راشد اور فیض سے اخترالایمان کا تقابل ضروری ہوجاتا ہے۔ اخترالایمان کی حیثیت راشد اور فیض سے مختلف ہے اور دونوں سے زیادہ جدید دور کے اخلاقی اور معاشرتی ہیجانوں کو پیش کرنے پر کاربند رہے۔ راشد اردو کا سب سے بڑا باغی شاعر ہے اور اس کی شاعری کی رفیع الشان عمارت بغاوت کے اسی جذبے پر تعمیر ہوئی ہے۔ راشد کے

طریقۂ کار کی امتیازی خوبی اس کی ڈرامائیت ہے اور یہی ڈرامائیت اس کی بلند آہنگی کو خطابت کی بلند آہنگی سے الگ کرتی ہے۔ راشد کے یہاں شاعر اور خدا، افلاطونی اور جسمانی محبت، مابعد الطبیعیات اور ہیومنزم، مشرق اور مغرب، آمریت اور جمہوریت، قدامت پسندی اور روشن خیالی، فن کاری اور دنیا داری اور بالآخر انسانی آرزومندی اور سفاک کائنات اور اس کے لب بند اخلاقی پہرے داروں کے بیچ ایک گھمسان کا رن پڑا ہوا ہے اور راشد اس رن کا خاموش تماشائی نہیں بلکہ جانب دار حلیف ہے اور ہم جانتے ہیں کہ اس کی ہمدردیاں کس کے ساتھ ہیں۔ راشد حقیقت اور اس کی ماہیت کا سراغ اس تخیلی تفحص کے ذریعے کرتا ہے جس کی راہیں اگر ڈرامائی تصادم کشادہ نہ کرتا تو شاید فلسفیانہ فکر کے خشک صحراؤں میں پیچیدہ مباحث کے بگولوں کے سوا اس کے ہاتھ کچھ نہ لگتا۔ راشد کا باغیانہ کردار اس کی پوری شاعری پر چھایا ہوا ہے اور اس کی شاعری اس کے رومانی، اخلاقی، جذباتی اور سماجی DILEMMAS کا عکس ہے۔ چوں کہ راشد خود اپنی ذات سے ایک ٹوٹا پھوٹا آدمی ہے، اسی لیے باغیانہ طمطراق کے باوجود اس میں صائب الرائی کی نخوت اور فوق الانسان کی طاقت کا مظاہرہ نہیں۔ یہی چیز اس کی شاعری کو ایک تخصیصی انفرادی اور جدید آہنگ عطا کرتی ہے۔ شاعر بطور باغی کے ہیروئک کردار کا سب سے اچھا نمونہ ہمارے یہاں راشد ہے۔ اس کے زمانے میں اور اس کے بعد اس قدوقامت کا کوئی باغی شاعر ہم پیدا نہیں کر سکے۔

فیض کے یہاں کوئی ایسی داخلی اور خارجی کش مکش نہیں۔ وہ سفر جو رومان سے شروع ہوا تھا بغیر کسی دار و گیر کے انقلاب کی منزل پر ختم ہوتا ہے۔ خارجی دنیا کا تصادم بھی دو طاقتور حریفوں کا نہیں بلکہ خیر و شر، تاریکی اور روشنی، رات اور صبح کا ہے اور اس لیے پیکار کا نتیجہ معلوم اور غیر یقینی نہیں۔ ظلم و ستم کا پیالہ بھرنے والا ہے اور سرمایہ دارانہ نظام اپنے اندرونی تضادات سے ٹوٹنے والا ہے اور راشد کی طرح فیض اپنی دانشورانہ قوت کے بل بوتے پر مخالف طاقتوں کو چیلنج نہیں کرتے بلکہ ان طاقتوں کے نمائندے اور نغمہ خواں بن جاتے ہیں جو شر یا سامراج کی طاقتوں کے خلاف نبرد آزما ہیں۔ یہ حیرت کی بات ہے کہ انقلابی شاعری میں شر کا اتنا تذکرہ ہونے کے

باوصف کہیں اس کا چہرہ اور کردار صاف دکھائی نہیں دیتا۔ راشد کے یہاں خیر وشر سفید وسیاہ کی ایسی کوئی تقسیم نہیں بلکہ وہ ایسے نظامِ اقدار کا ٹکراؤ ہے جو اچھائی اور برائی کے پیچیدہ ابعاد کے حامل ہیں۔ فیض کے یہاں صورتِ حال ڈرامائی کم اور رزمیہ زیادہ ہے جس سے سربرآور ہونے کا طریقہ یا تو رزمیہ بیانیہ ہے جس کی ایک نہایت ہی حوصلہ مندانہ کوشش سردار جعفری نے کی لیکن وہ کامیاب نہیں ہو سکے کیوں کہ غیر ہیروئک دور میں ہیروئک شاعری کے امکانات صفر ہوتے ہیں ـــ اور دوسرا طریقہ غنائی شاعری کا ہے، جس میں خیر وشر کی طاقتوں کے فتح وشکست کے جذبات ـــ رجزیہ جوش اور المیہ غم ناکی، آرزو مندی کا ولولہ اور شکستِ آرزو کی افسردگی ـــ دونوں کے اظہار کا سامان موجود ہوتا ہے۔

اخترالایمان کے سروکار راشد اور فیض دونوں سے مختلف ہیں گو مشابہت کے پہلو تلاش کیے جاسکتے ہیں کہ ہم عصر شعرا ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں، مشابہت بھی رکھتے ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف بھی ہوتے ہیں کہ یہی شعرو ادب کا جدلیاتی عمل ہے۔ راشد اور فیض دونوں کے برعکس اخترالایمان کے یہاں شر کا چہرہ اور شر کا کردار شناخت کیا جاسکتا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد کا وہ زمانہ جو مشرق کے لیے جاں کنی کا زمانہ تھا اعصاب بھی ہے اس میں راشد مشرق سے دور مغرب میں رہا۔ انقلابی شاعروں کی یوٹوپیائی نظر، خوں چکاں حقائق اور روزمرّہ کی عیاریوں کو دیکھ نہیں پاتی جو پورے معاشرے کو انتشار اور تاراج میں بدل دیتے ہیں اور اگر دیکھتی بھی ہے تو اخترالایمان کے ایک مصرع کے مطابق ان کی زبان ان کے دل کی ساتھی نہیں بنتی۔ راشد حرف ومعنیٰ کے آہنگ کی شکست کا نوحہ گر ہے، لیکن مابعد الطبیعیات سے بغاوت کے بعد سوائے ہیومنزم کی ایک FLIMSY CREED کے اس کے پاس کیا رہتا ہے۔ ہیومنزم، اخلاقی فلسفے کا جس کی جڑیں مابعد الطبیعیات میں پھیلی ہوئی ہیں نعم البدل نہیں ہو سکتا۔ راشد کو جن چیزوں کی ضرورت ہے انھی کو وہ مسمار کرتا چلا جاتا ہے جو باغیانہ انا کا عمل ہے۔ وہ خدا کو بھولنے کے لیے ہمیشہ اسے یاد کرتا رہتا ہے۔ اسے انتظار ہے کہ خدا اپنے نہ ہونے کا اعلان کرے تو انسان

اس دنیا میں جینا شروع کرے۔ اس معنی میں الحاد ایمان ہی کا جزو بنتا ہے کہ انکار کرنے کے لیے بھی خدا کا وجود لازمی ہے۔ راشد کے برعکس اختر الایمان کی شاعری سے ان کے ایمان کا پتہ لگانا مشکل ہے۔ ان کی شاعری میں خدا ہے لیکن وہ شاعری کی ضرورت کے لیے ہے، اختر الایمان کی ضرورت کے لیے نہیں۔ اختر الایمان کو نہ تو مابعد الطبیعیاتی دلاسوں اور سہاروں کی ضرورت ہے نہ ان کے خلاف بغاوت کرنے کی۔ ان کا غیر فریب خوردہ ذہن اب نئے فریب کھانے کو تیار نہیں۔ مذاہب ہوں یا فلسفے زندگی کے بنیادی المیوں اور اس کی نارسائی کا علاج نہیں کر پاتے۔ اختر الایمان انسان کا مطالعہ تاریخ کے تناظر اور تاریخ کو ابدی وقت کے تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ ان کے یہاں وقت کا کوئی فلسفہ نہیں لیکن وقت کے ہاتھوں انسان، تاریخ اور زندگی کے بدلتے روپ کا مشاہدہ بہت شدید ہے۔ وہ وقت کی جیرہ دستیوں اور ستم ظریفیوں کے شکوہ سنج نہیں بلکہ انھیں کبھی تو رواقیت سے کبھی حزنیہ مسکراہٹ سے اور کبھی خاموش استہزا سے قبول کرتے ہیں۔ زندگی کو وقت کے تناظر میں دیکھنے کا ان کا ایک ہی مقصد ہے کہ وہ زندگی کو اس کی اصل میں دیکھ سکیں اور زندگی اپنی اصل میں انھیں نامکمل اور ناکافی نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی بنیادی مسرتوں کا انکار نہیں ہے اسی لیے قنوطیت اور رواقیت بھی نہیں ہے لیکن انھیں اس بات کا غم ہے کہ جو ہر رومانی شاعر کی بیشتر ورانہ بیماری ہے کہ انسانی مسرتوں کے سرچشمے، بچپن، جوانی، حسن اور عشق وقت کے ہاتھوں قعرِ گم شدگی کا نوالہ بنتے رہتے ہیں۔ وہ جو کھو گیا ان کی یاد اور یادوں کی بازیافت کی حزنیہ مسرت یعنی نوسٹلجیا ورومانی افسردگی دنیا بھر کی شاعری کے تخلیقی سرچشمے رہے ہیں۔ یادوں میں جینا حرکی تصویروں میں جینا ہے، شعری پیکروں کی تخلیق کرنا ہے جو محض بچپن کے متعلق خیال کرنے اور سوچنے سے مختلف ہے۔ اختر الایمان کے یہاں یادوں کی بازیافت کا عمل بہ یک وقت حزن آفریں بھی ہے اور نشاط انگیز بھی۔ وہ وقت کے بے رحم گزران کا ردِ عمل بھی ہے اور جواب بھی۔ ایک طرف وقت کے رعشہ زدہ ہاتھوں سے فراموش گاری کی ریت گرتی رہتی ہے اور دوسری طرف شاعرانہ تجربات کو بیتے وقت کے صحرا میں ہمیشہ کے لیے دفن ہونے والے ہیں،

خوب صورت نظموں کی صورت میں ہمارے ذہن کی فضاؤں میں تتلیوں کی مانند اڑا دیتا ہے۔

یادوں کی بازیافت کا یہ عمل راشد اور فیض کی شاعری میں لگ بھگ ناپید ہے۔ ان کا سروکار حال اور مستقبل سے ہے اور انھیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ وقت کا گزرنا، مستقبل کو حال اور حال کو ماضی میں بدلتا رہتا ہے۔ باغی اور انقلابی کا میدانِ عمل حال ہے جس میں وہ مستقبل کی تعمیر کرتا ہے۔ ماضی اس کے لیے ایک بند کتاب ہے۔

اخترالایمان جدید صنعتی شہر کے ہم ہموں میں رہنے کے باوجود اپنے ذہن میں ایک ہرا بھرا گاؤں لیے پھرتے ہیں۔ راشد اور فیض کے ذہنوں میں ایسا کوئی گاؤں نہیں۔ اس لیے ان کے یہاں وہ لڑکا اور اس کا بچپن بھی نہیں جو گاؤں کی منڈیروں پر کھیلتا اور تتلیوں کے تعاقب میں دوڑتا ہے۔ اخترالایمان کی شاعری کی پوری شاداب امیجری اسی گاؤں کی مرہونِ منت ہے اور شہروں کی فضاؤں کو وہ شاعرانہ امیجری اور مرقعوں میں بدل نہیں پاتے گو ان کے یہاں کولتار کی سڑکوں، کارخانوں، ٹرینوں اور انسانی بھیڑ کا ذکر دوسرے شعرا کی نسبت سب سے زیادہ ہوا ہے۔ بادلیئر، ایلیٹ اور آڈن نے تو صنعتی شہروں کی گھن گھرج، آہنی کرختگی اور پتھریلے پن اور اس کی بدصورتی اور غلاظت کو شاعری میں منتقل کرنے کے لیے ایک نئی غنائیت کی تشکیل کی تھی جسے سرل کونولی شہری غنائیت کا نام دیتا ہے۔ بادلیئر کا بڑا کارنامہ شہروں کی بدصورتی اور غلاظت پر ایسی نظمیں لکھنا تھا جو غنائی آرٹ کا بہترین نمونہ ہیں۔ ایلیٹ سڑک کی کیفیت کو حقیقت پسندانہ امیجری کے ذریعہ ایک ایسی نظم میں بدل دیتا ہے۔ جو سنگیت کی تان اڑاتی ہے۔ ہماری شاعری کا مزاج شہری زندگی کی ایسی تصویر کشی کرنے میں معذور ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انگریزی شاعری کی طرح ہماری شاعری کے پیچھے نثر کی کوئی معتبر اور پائیدار روایت نہیں اور نثر کی روایت کے بغیر جدید شاعری وہ اسلوب پیدا نہیں کر سکتی جو بڑے شہروں کی کیفیات اور حرکات کو حسّی طریقے پر بیان کر سکے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے (اختر الایمان کے) یہاں، اس منزل میں آ کر وہ کیفیت پیدا ہوگئی ہے جسے گیان کہتے ہیں۔ انھیں زندگی کا وہ عرفان حاصل ہوگیا ہے جو طبیعت میں توازن، نرمی اور بردباری، لہجے میں مٹھاس اور مانوسیت پیدا کرتا ہے۔

بنتِ لمحات کے دیباچے میں اختر الایمان لکھتے ہیں:

یہ کھردری شبہات سے پُر، انتشار آمیز شاعری ــــ اس خلوص اور محبت کے تحت وجود میں آئی ہے جس مجھے انسان سے ہے۔ میں اس کے کرب کو اس کی شدت درد کی انتہا پر پہنچ کر محسوس کرتا ہوں۔ مجھے اس کی بے چارگی، کم مائگی، بے بسی نارسی کے ساتھ ہم دردی ہے اور میں اس کی کوتاہیوں اور خامیوں کو ایک حد تک قابلِ معافی سمجھتا ہوں۔"

اور اب ان کی نظم کریم کتابی کے یہ اشعار دیکھیے:

یہ لوگ خامیاں جن کی ہیں تیرے دل کی جلن
یہ لوگ، جن کو خدا بننے کی نہیں خواہش
یہ لوگ جن کی شبِ ماہ ہے نہ صبحِ چمن
یہ لوگ، جن کی کوئی شکل ہے نہ تاریخیں
ہنسی میں ڈھال کے جیتے ہیں یونہی رنج و محن
یہ لوگ کم نظر آتے ہیں جو کتابوں سے
یہ لوگ اپنی دعاؤں، امیدوں کا مدفن
خدائے حاضر و غائب کی ہیں یہ وہ بھیڑیں
جنھیں چراتے ہیں صدیوں سے رہبرانِ وطن
گزر رہے ہیں سبک گام تیری دنیا سے
جہاں تلاشِ معیشت ہے کربِ دار و رسن
تمام ایک کی ہے فکر دوسرے کے لیے
کسی کی وجہ سکوں ہے، کسی کے دل کی چبھن

کسی کا رزق کسی کے لیے پیالۂ زہر
جہاں زمیں نہیں اب تک کسی کا بھی مامن
یہ لوگ جو ہیں ہر اک فن کا خام سرمایہ
انھیں سے باندھا ہے میں نے حیات کا دامن

انسانوں کے ساتھ اخترالایمان کی یہ وابستگی محض جذباتی نہیں ہے وہ انسان کو نہ تو IDEALIZE کرتے ہیں نہ ROMANTICIZE کرتے ہیں نہ GLORIFY کرتے ہیں نہ SENTIMENTALIZE ——— اور یہ سب نہ کرنے کے باوجود اور شاید اسی سبب سے وہ عام انسانیت کو ایک پُر اسرار سمندر کی مانند دیکھتے ہیں جو موت بھی ہے اور زندگی بھی، اور بغیر کسی خواہشِ نجات اور موکش کی تمنّا کے وہ اپنی انا کے قطرے کو اس ذخّار سمندر میں گم کرنا چاہتے ہیں ان کی ایک نظم "لوگو اے لوگو" دیکھیے جسے اردو شاعری کی چند بہترین نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے:

مری انتہائے محبّت مسرّت سوائے اس کے کیا اور ہوگی
بجائے کوئی مسندِ عالیہ، تختِ طاؤس و زر مانگنے کے
بجائے کوئی سر برآوردہ پیکر صفت شخصیت چاہنے کے
تمہاری معیّت، رفاقت، تگ و دو کا انداز مانگوں
یہ جمِّ غفیر، ایک سیلِ رواں زندگی کا جو "لا" سے نکل کر
اسی "لا" میں پھر ڈوب جاتا ہے یہ ریت ہے یونہی جاری
سمندر جو پھیلا ہے ہر چار جانب افق سے افق تک
سمندر جو ہے آئینہ دارِ ہستی، جہادِ مسلسل، کشاکش
سمندر جو سفّاک ہے، اور طوفاں سے لبریز ہے پُر جنوں ہے
سمندر جو بے باک ہے، جنم داتا ہے اور موت کا نغمۂ سرمدی ہے
یہ سیلِ رواں جو یونہی بہتا رہتا ہے اس سیل میں ڈوب جاؤں
میں جو ایک قطرہ ہوں، گہرائی گیرائی کا جُز کا اس کے بن جاؤں حصّہ
مجھے کوئی مکتی نہیں چاہیے کوئی نروان کی آرزو، کوئی خواہش نہیں اب

کوئی سلسبیل اور کوثر، نجات و جزا، پُرسکوں کوئی لمحہ
نہیں، صرف امواج کی شورشِ رائیگاں چاہیے یہ اگر رائیگاں ہے

یہ نظم جو سمندر کی اٹھتی بڑھتی ایک دوسرے میں جذب ہوتی موجوں کا آہنگ لیے ہوئے ہے، اپنی روانی کے تہہ آب شاعرانہ جذبات کی وہ حزنیہ لے بھی چھپائے ہوئے ہے جو ایک عظیم اور پُرجلال کائناتی فینومینا کے سامنے شاعر کی انا کا ننھا سا پرندہ سراسیمگی اور دل رفتگی کے عالم میں محسوس کرتا ہے۔ اتنے بڑے فینومینا کے سامنے اس سے الگ اپنی انا کی قندیل کو جلائے رکھنا ایک چھچھوری سی حرکت معلوم ہوتا ہے۔ خصوصاً اس وقت جب اس کا حاصل مسندِ عالیہ اور سر برآوردہ پتھر صفت شخصیت ہو۔ شخصیت سازی سے یہ گریز، اثباتِ خودی کی بجائے نفیِ خودی کی طرف یہ پیش قدمی گویا آرٹ کو رومانی انا کی خود پرستی اور نرگسیت کے شیش محل سے نکال کر اسے عام کھردری انسانیت کے بیچ لے جاتا ہے۔ اختر الایمان ایکزل (AXEL) کی طرح جینے کا کام اپنے نوکروں کے حوالے کرنا نہیں چاہتے۔ وہ انقلابی کی طرح خوابوں کی دنیا میں نہیں جیتے نہ ہی باغی کی طرح اپنے گوشۂ تنہائی کو ـــــ کیوں کہ تنہائی باغی کا مقدر ہے ـــــ اپنی کل کائنات سمجھتے ہیں۔ نظم میں شاعر انا اور انا کے حریف قوتِ ارادی دونوں سے دامن کش ہوتا ہے اور دامن کشی کا یہ پورا عمل متصوفانہ ہے گو مقاصد صوفیانہ نہیں کہ نجات اور نروان کا تصور بھی ذات سے وابستہ ہے اور شاعر اپنی ذات کے لیے کچھ بھی نہیں چاہتا سوائے کل میں گم شدگی کے۔ قطرے کی آرزو دریا میں مل کر دریا بننے، ایک عظیم کل بننے کی ہے اور یہ پھر انا کی توسیع ہی ہے اور اختر الایمان صوفیانہ لفظیات اور امیجری کے باوجود نظم کے آخری مصرع کے کے ذریعے عام انسانی زندگی کا جزو بننے کی خواہش سے اس کے روحانی اور متصوفانہ ابعاد چھین لیتے ہیں۔ ”صرف امواج کی شورشِ رائیگاں چاہیے۔ اگر رائیگاں ہے“ انسانیت کو سمندر بدل کر اور سمندر کی امواج اور شورش کو ایک مسلسل عمل رائیگاں متصور کرنے کے باوجود اس کی ہیبت کی حیرت زندگی جس طرح سریت کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ سریت کے اسی جذبے کے تحت وہ زندگی اور انسانیت کے پراسرار تجربے میں شامل ہونا چاہتے ہیں۔

چناں چہ اختر الایمان کے یہاں جو آدمی ہے وہ ہماری آپ کی دنیا کا ہمارے آپ کے جیسا

عام آدمی ہے اور آندرے ژید نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ بڑے فن کار کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ عام آدمی بنے جیسا کہ شیکسپیر اور چاسر تھے۔ اس عام آدمی کی زندگی کے محرکات اور تجربات کو بنیاد بناکر اختر الایمان انسانی زندگی کا وقت کے تناظر میں مطالعہ کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ذہن کا وہ عمل نہیں جو فنٹاسی کے ذریعے آئیڈیل کرداروں اور ان کی مہمات کا ذکر کرے۔ ان کے یہاں تخیل کا وہ عمل ہے جو انسانیت کو جیسا کہ وہ ہے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ شعر و ادب اگر انسانی زندگی کی تعمیم نہیں کرتے تو اپنی تمام سحر کاری کے باوجود جادو کا منتر ہیں اور منتروں سے اشیا کی ماہیت بدل گئی ہے ان کی تفہیم حاصل نہیں ہوتی۔ ایک ایسی دنیا میں جس میں سائنس، خارجی حقائق کا علم دیتا ہے لیکن ان کا فلسفیانہ شعور جو ان کی اچھائی برائی اور ہمارے اخلاقی فیصلوں کا سرچشمہ ہے، عطا نہیں کرتا۔ اور اب جب کہ خود فلسفے نے ان فیصلوں کا کام اس کے PERIPHERAL علوم نفسیات، سماجیات اور سیاسیات کے حوالے کر دیا ہے۔ یہ ذمہ داری بھی ادب پر آن پڑی ہے۔ شاعرانہ تخیل فلسفیانہ مباحث میں الجھے بغیر اچھائی اور برائی پر دھیان مرکوز کرتا ہے اور گو اچھائی کیا ہے اس کا فیصلہ فکر کی سطح پر کرنا مشکل ہے لیکن تجربے کی سطح پر ہم اچھائی کو دیکھ کر غیر شعوری طور پر اس کا علم حاصل کر لیتے ہیں۔ داخلی اور خارجی دنیا کے سنگلاخ حقائق شاعرانہ تخیل کی آگ میں جب پگھلتے ہیں تو ان سے وہ پیرایہ پیدا ہوتا ہے جو شاعرانہ صداقت سے عبارت ہے۔ انہی صداقتوں سے شاعرانہ ضمیر کی تشکیل ہوتی ہے جو معاشرے کی مروّجہ اخلاقیات کا مخزن نہیں بلکہ مقیاس ہوتا ہے۔ اسی لیے جائس نے کہا تھا کہ میں اپنی روح کی بھٹی میں اپنی قوم کا ضمیر بنانے جا رہا ہوں۔

شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی فنٹاسی اور WILL کی تخلیق کردہ دنیا کو نہیں، گرد و پیش کی حقیقی دنیا کو دیکھے۔ ان صداقتوں کو دریافت کرے جو سائنسی علوم کی دسترس میں نہیں۔ یہی عمل شاعر کی انفرادیت کا ضامن ہے۔ جو دوسروں کو نظر نہیں آتا وہ شاعر دیکھتا ہے اور جس چیز کو شاعر دیکھتا ہے اسے ایک نئی معنویت عطا کرتا ہے۔

خارجی حقیقت حوصلہ شکن ہے گو اخترالایمان امید تک کا فریب کھانے کو تیار نہیں۔
اسی لیے ان کے یہاں وہ سہل رجائیت نہیں جو قوتِ ارادی کے عمل کے ذریعہ مایوس کن
حالات میں بھی امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتی۔ روزمرّہ کی زندگی میں آدمی کو جن جذباتی
اور اخلاقی مسائل کا سامنا ہوتا ہے، ادب کی نثری اصناف ناول، افسانہ اور ڈراما ان
سے تخلیقی قوت حاصل کرتے ہیں۔ فکشن کا مسلّمہ طریقۂ کار حقیقت نگاری ہے۔ پچھلے
دو سو سالوں سے جس وسیع پیمانے پر فکشن نے زندگی کی عکاسی اور اس کی تفہیم کا کام
سرانجام دیا ہے اس کے اثرات شاعری پر بھی پڑنے والے تھے اور پڑے۔ نظم و نثر
کی حد بندیاں جس طرح ان دو سو سالوں میں ٹوٹی ہیں اس کے بعد شاعری سے محض
وجد آفرینی، سحر انگیزی اور پسندیدہ جذبات کی گہوارہ جنبانی کا کام لینا اور جوشِ
اشتعال، جذباتیت، خطابت اور کیف آور غنائیت کے از کار رفتہ مسائل پر تکیہ
کرنا شاعری کے لیے ممکن نہیں رہا تھا۔ ایک نظر سے دیکھیے تو شاعری کو رنگین بیانی،
شیریں بیانی اور خطیبانہ اشتعال سے پاک کرکے اسے برہنہ گفتاری، اور براہ راست
اظہار کی طرف موڑنے اور اسے دانشورانہ صلابت عطا کرنے کا جو کام اخترالایمان
نے کیا ہے وہ اردو کے کسی شاعر کے یہاں اس استمراری کے ساتھ نہیں ملتا جس طرح ناول،
افسانہ اور ڈرامہ کے لیے فن کار کی ذات کی نفی لازم آتی ہے تاکہ اس کی روح ہر کردار میں
حلول کر سکے اسی طرح دورِ جدید میں شاعری کرنے کے لیے شخصیت سے گریز ضروری ہے۔
تاکہ فن کار اپنے تخیّل کے انٹنا کے ذریعے گرد و پیش سے آتی ہوئی صداؤں کے ارتعاشات
کو رقم کر سکے۔ صرف اسی صورت میں اس کی شاعری روحانی حسّیت کی فریاد و فغاں سے
بلند ہو کر جسے ورڈز ورتھ نے انسانیت کا خاموش سنگیت کہا ہے، اس کی روح کو جذب
کر سکے گی۔

اخترالایمان کی شخصیت اور شاعری میں جو ایک کلاسیکی نظم و ضبط ملتا ہے وہ نتیجہ
ہے اپنی شخصیت کو عام انسانی زندگی کے محرکات میں جذب کر دینے کا۔ ان کی شخصیت
پر آندرے ژید کا یہ قول کہ جو اپنی انفرادیت کو کھوتا ہے وہی اپنی انفرادیت کو پاتا ہے
پورا صادق آتا ہے۔ اخترالایمان کے چہرے پر کوئی مکھوٹا نہیں ہے ان کے یہاں کوئی

پوز نہیں ہے۔ ان کے ایوانِ شاعری میں کوئی چور دروازے نہیں ہیں جہاں سے شاعرانہ شخصیت اپنی عشوہ فروشیاں کرے۔ وہ انسان دوست ہیں، روشن خیال ہیں، جمہوریت پسند ہیں لیکن ان کی شاعری ان تمغوں کو سینے پر لگا کر دادِ تحسین وصول نہیں کرتی۔ ان کے یہاں وقت کی چیرہ دستی اور تاریخ کی جبریت کا گہرا شعور ہے لیکن کال درشٹا کا پوز نہیں، کیوں کہ ایسا پوز مہاتماؤں کا وہ گمبھیر شانت سبھاؤ پیدا کرتا ہے جو تاریخ کی تباہ کاریوں کو دل گرفتہ اور دل برداشتہ ہوئے بغیر دیکھ سکتے ہیں۔ اس کارزارِ حیات میں اختر الایمان اپنے لیے کچھ بھی نہیں مانگتے، نہ انھیں پرم شانتی کی خواہش ہے نہ روحانی نجات، موکش اور نروان کی۔ ایک برگزیدہ انسان کے اندرونی نظم و ضبط اور پرسکون باطن اور نفسِ مطمئنہ پر وہ اس بے قراری، تشنگی اور آبلہ پائی کو ترجیح دیتے ہیں جو شاعر ہونے کے ناتے اور عام انسانیت کے بحرِ ذخّار کی گردشِ رائیگاں کا ایک قطرہ ہونے کے سبب ان کا مقدّر ہے۔ عوام اور عوامی طاقت کے MYSTIQUE کا نشہ خود پر طاری کیے بغیر انھوں نے اس عام آدمی سے اپنا رشتہ جوڑا ہے جو فوق البشر اور انقلابی ہیرو کی مانند نہ تو مشیّتوں کی کلائی مروڑ سکتا ہے، نہ دار و رسن سے کھیل سکتا ہے، لیکن دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں میں اس کے جینے کا چلن، اس کے غم اور اس کی مسرّتیں، اس کی محبّتیں اور نفرتیں، اس کی فراست اور حماقت اس کی مصلحتیں اور سمجھوتے، اس کی بغاوت اور مفاہمت، اس کا المیہ اور طربیہ ہمیں زندگی کا وہ عرفان بخشتا ہے جو ہماری ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کرتا ہے، تعصّبات کے حصاروں کو منہدم کرتا ہے اور اخلاقی فیصلوں میں لچک، ملائمت اور کریم النفسی پیدا کرتا ہے۔

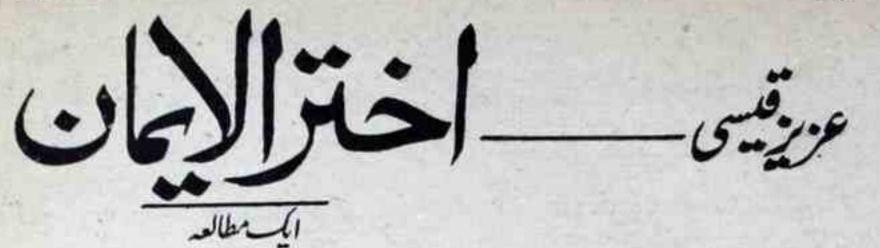
غنیمِ وقت کی غارت گری کا تماشائی رواقیت کے سایہ تلے پناہ لینے پر مجبور ہوتا ہے لیکن اختر الایمان نے اپنے شاعر کے کردار پر رواقی فلسفی کے کردار کو غالب آنے نہیں دیا۔ اس احساس کے باوجود کہ زندگی اپنی سرشت میں نامکمل، ناکافی اور وقت کے سیل کے سامنے بے دست و پا ہے، ان کے یہاں نشاطِ زیست کے امکانات کی نفی نہیں۔ اختر الایمان کی شاعری میں انسانی آلام کا انبارِ بے پایاں نہیں۔ ان کی شاعری چھوٹی موٹی انسانی مسرّتوں کی کلیاں چنتی اور خوشیوں کے پھول سجاتی ہے اور

ان مسرتوں کا سرچشمہ بچپن کی یادیں ہیں، گاؤں کے کھیت کھلیان، جھرنے اور چوپالیں ہیں، وہ کہانی ہے جو موسمِ گل پھولوں کی زبانی سناتا ہے، اور دور دروحوں کی پہچان کی وہ داردائیں ہیں جن سے اختر الایمان کی عشقیہ شاعری کا خمیر اٹھا ہے۔ روشنی کا یہ فشار قنوطیت کی گھٹاؤں کو فضائے شاعری پر چھانے نہیں دیتا۔

اپنے وقت کے تمام شاعروں میں اختر الایمان کا سروکار تاریخیت سے سب سے زیادہ رہا ہے۔ سٹیفن ڈیڈاکسن کی مانند تاریخ ان کے لیے کابوس میں بدل گئی ہے۔ اپنے وقت اور اپنے عہد کے خلفشار اور انتشار کو اختر الایمان نے اس کی پوری ہولناکی کے ساتھ قلمبند کیا ہے۔ کسی شاعر کے یہاں اقدار کے انتشار کا ایسا جزرس بیان نہیں ملے گا۔ ہر چیز کو وقت کے تناظر میں دیکھنے والا ذہن یہ جاننے کے باوجود کہ خبیث روحوں کا جو ڈراما تاریخ کے سٹیج پر کھیلا جا رہا ہے وہ نہ پہلی بار کھیلا گیا ہے نہ ہی یہ اس کا آخری منظر ہے، وہ اس ڈرامے کے خاموش تماشائی نہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ وقت اور تاریخ ان کی نیک خواہشوں اور آرزوؤں کا کوئی خیال کیے بغیر گزر جائے گی۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ تاریخ کی باگ موڑنے کی طاقت ان میں نہیں۔ لیکن وہ تاریخ کے شاہد ہیں اور جریدۂ وقت پر اپنا احتجاج ثبت کیے بغیر وہ تاریخ کو روندتے ہوئے گزر جانے کا موقع نہیں دیتے گرداب کی رومانی خود ترحمی کو بہت پیچھے چھوڑ کر اب وہ سیج کی اس دردمندی کو پا گئے ہیں جو سچی شاعر کو زیب دیتی ہے جس میں دانشوری کا پندار نہیں بلکہ جذبے کا انکسار ہو۔ اختر الایمان پتھرائی آنکھوں سے تاریخ کے ہولناک کھیل کو دیکھتے ہیں، آنکھ سے آنسو نہیں گرتا لیکن جگر خون ہو جاتا ہے جو ان کی شاعری کی حنا بندی کے کام آتا ہے۔

عزیز قیسی ــــــ اختر الایمان

ایک مطالعہ

جنھیں حسن سے بھی لگاؤ ہے
جنھیں زندگی بھی عزیز ہے

اختر الایمان کے زندگی اور فن کے بارے میں خیالات اور معتقدات تقریباً وہی ہیں جو ترقی پسندوں کے ہیں۔ ان کے دیباچوں سے جو انھوں نے آب جو۔ یادیں۔ بنت لمحات۔ نیا آہنگ اور اپنے کلیات 'سرو ساماں' کے لیے لکھے ہیں۔ پڑھنے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ وہ اپنی نظم گوئی کا سلسلہ حالی، محمد حسین آزاد اور ڈاکٹر بجنوری سے جوڑتے ہیں، جنھوں نے ان کے خیال میں شاعری میں فکری عنصر داخل کیا ـــــ فکر کا عنصر کیا انھیں بزرگوں نے شاعری میں داخل کیا ـــــ میں اس بحث کو اٹھانا نہیں چاہتا ـــــ میں اس نتیجے پر کہ اختر الایمان کے خیالات اور معتقدات ترقی پسندوں سے مماثلت رکھتے ہیں، انھیں کے دیباچوں سے پہنچا ہوں اور ویسے بھی ان کی شاعری کی روح تک پہنچنے کے لیے ان کی نظموں کے موضوعات یا ان کے مرکزی خیالات تک رسائی حاصل کی جائے تو یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ یہ ذہنی رویّہ کس حد تک صحیح یا غلط ہے اس پر بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ ہوتی رہیں گی۔

(۱) اختر الایمان بھی ترقی پسندوں کی طرح (STATIS QUO) کے خلاف ہیں، وہ تبدیلی چاہتے ہیں، وہ معاشرے پر طنز کرتے ہیں، تنقید کرتے ہیں، گلہ کرتے ہیں، احتجاج کرتے ہیں اور شعر کو اصلاحِ معاشرت کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں۔ ہر ذی شعور، حساس اور درد مند دل رکھنے والا فرد معاشرے کی اندھیر گردی سے کبھی مشتعل ہوتا ہے، کبھی منفعل۔ کبھی وہ اپنے احساس کو پرشور احتجاج بنا دیتا ہے اور کبھی خاموش بے تعلقی۔ کچھ لوگ جو یہ کہتے ہیں کہ انھیں

خارجی دنیا سے کوئی واسطہ نہیں وہ بھی ایک طرح کا منفی احتجاج کر رہے ہیں۔

اختر الایمان نے شاعری اس دور میں شروع کی جب ترقی پسند تحریک کا تانا بانا بُنا جا رہا تھا۔ اس وقت بھی ہمیشہ کی طرح۔ شاعری دو سطحوں پر ہو رہی تھی۔ ایک وہ شاعری جو قبول عام کی شرائط کو سامنے رکھ کر کی جا رہی تھی اور دوسری وہ جو اپنی باطنی بے اطمینانی کی تسکین اور اپنے ضمیر کے بحران اور کرب کے اظہار کے لیے کی جا رہی تھی۔ غزل بھی اس وقت اتنی ہی مقبول تھی جتنی آج ہے۔ مشاعرے میں سنائے جانے والی شاعری اور پڑھی جانے والی شاعری میں اس وقت بھی وہی فرق تھا جو آج اور ہمیشہ رہے گا۔ (حالی کی طرح) اس دور کے شاعروں میں بھی:

وہی اک کوئے جاناں روئے جاناں موئے جاناں کو
سمجھتے ہیں کہ معراجِ تخیّل ہے اگر باندھیں

والی شاعری سے شعوری طور پر انحراف وگریز کا احساس پیدا ہو گیا تھا۔

حالی کی زبان میں:

وہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے ہے جو بدتر

اس وقت بھی کھلا تھا جیسا آج کھلا ہے۔ فرق صرف شعر و قصائد کے مخاطبین اور ممدوحین میں ہے۔ اختر الایمان نے اپنے ایک دیباچے میں ان سطحوں کی درجہ بندی اس طرح کی ہے:

"اردو کی پوری شاعری کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ حصار کے باہر اور حصار کے اندر۔ . . . حصار کے اندر والی شاعری وہ ہے جو ہم مشاعروں میں سنتے ہیں سوا تھوڑی سی زبان کی تبدیلی کے اس شاعری اور ولی دکھنی اور سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں کوئی فرق نہیں۔ اتنی صدیاں بیچ میں گزر گئیں ان کی کوئی چھاپ کوئی نشانِ قدم دکھائی نہیں دیتا۔ . . . . حصار کے باہر والی شاعری وہ ہے جو نئے تجربات نئے میلانات نئے شعور کی ترجمانی اور نمائندگی کرتی ہے۔ میں اس سلسلے کا آغاز غالب اور حالی سے کرتا ہوں شاعری میں فکر کا عنصر

یہیں سے شامل ہوتا ہے اور بعد میں جس کے کچھ تجربے آزاد، عظمت اللہ خاں اور ڈاکٹر بجنوری نے کیے تھے۔ اور میں اس شاعری کا شمار حصار کے باہر کی شاعری میں کرتا ہوں۔ اگرچہ میری شاعری خالصۃً میری ذات کا اظہار ہے پھر بھی اسے سمجھنے کے لیے اس کے پس منظر محرکات اور وجوہ کا جاننا ضروری ہے جن کا یہ شاعری ردِ عمل ہے۔ ۔ ۔"

(بنتِ لمحات)

اس طویل اقتباس میں مباحث کے نکات بہت ہیں۔ کوئی بھی نقاد اس پیراگراف کے تعمیم اور تضادات کو آسانی سے آشکار کر سکتا ہے۔ لیکن میں نقاد نہیں ہوں ایک طالب علم ہوں جو شاعری کو شاعر کے اپنے معتقدات کے آئینے میں دیکھنا چاہتا ہے۔

نقادانِ کرام کے پیمانوں اور کسوٹیوں سے قطعِ نظر کر کے اور مغرب سے درآمد کی ہوئی تنقیدی اصطلاحوں اور جارگن کے جھنجھٹ میں پڑے بغیر (اپنے آپ پر قدامت پرستی کا الزام لینا مجھے قبول ہے) میں شاعری کی انھیں قدیم اصطلاحوں میں درجہ بند کرنا چاہتا ہوں —— خارجی شاعری، داخلی شاعری - آمد و آورد کی شاعری، قبولِ عام وقبولِ عوام کو منتہائے فن سمجھنے والی شاعری اور قبولِ خواص سے مطلب رکھنے والی شاعری۔ اگرچہ یہ درجہ بندی بھی پوری نہیں ہے۔ کیوں کہ خارجی شاعری میں داخلی شاعری کا عمل دخل آمد میں آورد اور آورد میں آمد کی ریل پیل، ہر شاعر کے ہاں مل جائے گی۔ ہاں کسی کی شاعری میں کسی غالب عنصر کی موجودگی، اسے ایک خاص لیبل لگانے کا جواز بنتی ہے

اخترالایمان —— اصل میں —— شاعری کو "ذات کا اظہار" کہنے پر اس لیے مصر ہیں کہ ان کا اسلوب بڑی حد تک ان کا اپنا ہے۔ ان کا لب ولہجہ ان کا اپنا اور لفظیات کا انتخاب ان کے اپنے ہنر کا مظہر ہے۔

ان کی ایک نظم پرانی فصیل۔ جو مخدوم محی الدین کی نظم حویلی —— کے موضوع پر ہے دیکھیے۔ میں ان دونوں نظموں کے کچھ حصے پیش کر رہا ہوں :

اختر الایمان

(نظم "پرانی فصیل" کی زبانی ہے)

مری تنہائیاں مانوس ہیں تاریک راتوں سے
مرے رخنوں میں ہے الجھا ہوا اوقات کا دامن
مرے سائے میں حال و ماضی رُک کر سانس لیتے ہیں
زمانہ جب گزرتا ہے بدل لیتا ہے پیراہن
یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی سی ویرانی
فسردہ شمعِ امید و تمنا لو نہیں دیتی
یہاں کی تیرہ بختی پر کوئی رونے نہیں آتا
یہاں جو چیز ہے ساکت کوئی کروٹ نہیں لیتی

مخدوم

ایک بوسیدہ حویلی یعنی فرسودہ سماج
لے رہی ہے نزع کے عالم میں مُردوں سے خراج
اک مسلسل کرب میں ڈوبے ہوئے سب بام و در
جس طرف دیکھو اندھیرا جس طرف دیکھو کھنڈر
مار و کژدم کا ٹھکانا جس کی دیواروں کے چاک
اُف یہ رخنے کس قدر تاریک کتنے ہولناک

—

ایک اور نظم بنگال کے قحط پر اختر الایمان کی اور ساحر کی:

اختر الایمان

ایک سوال

زمیں کے تاریک گہرے سینے میں پھینک دو اس کا جسمِ خاکی
. . . .
اسی لیے کیا اگا کریں گے
یہ نرم پودے یہ نرم شاخیں
کہ ان کو اک روز ہم اٹھا کر
خزاں کی آغوش میں سلا دیں

ساحر

ملیں اسی لیے ریشم کا ڈھیر بنتی تھیں
کہ دخترانِ وطن تار تار کو ترسیں
چمن کو اس لیے مالی نے خوں سے سینچا تھا
کہ اس کی اپنی نگاہیں بہار کو ترسیں

—

مخدوم کی نظم:

اے جانِ نغمہ جہاں سوگوار کب سے ہے
ترے لیے یہ زمیں بے قرار کب سے ہے

اختر الایمان کی نظم:

پیمبرِ گل

گزرنے والا ادھر سے ہے اک پیمبرِ گل
جلو میں اپنے لیے قافلے بہاروں کے

ہجومِ شوق سرِ رہ گزر کب سے ہے
گزر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے

سکوں نواز حسیں گیت چاند تاروں کے
لطیف چھنتے ہوئے رنگ آبشاروں کے
نفس سے جن کے مہک جائیں گے خس و خاشاک
نگہ یہ بار نہ گزرے گا جلوۂ بے باک
زمیں کی شام کو ہم رنگِ صبح کر دے گا
بھکاریوں کی تہی جھولیوں کو بھر دے گا
اسی پیمبرِ گل کا ہے انتظار مجھے

. . . .

کسی پیمبرِ گل کا ہے انتظار مجھے
نہ جانے کب سے سرِ رہ گزار بیٹھا ہوں
برس گزر گئے امیدوار بیٹھا ہوں
وہ آئے گا ابھی اتنا ہے اعتبار مجھے

جنگ (۱۹۳۹ء) پر مخدوم، سردار جعفری اور مجاز کی نظموں کے ساتھ اختر الایمان کی بھی کئی نظمیں موجود ہیں۔ اس حد تک مماثلت ترقی پسندوں کے ساتھ کہ وہ خارجی دنیا کے حادثات اور سانحات جو سماج کے ہر فرد کا تجربہ ہیں وہ اختر الایمان کا تجربہ بھی ہیں۔ ان تجربات کا ردِ عمل بھی مماثلت رکھتا ہے۔ لیکن۔ اظہار میں فرق ہے۔ اور شاعر کے احساس اور تجربے کا۔ حادثے کے ردِ عمل کا ـــــ نام بھی۔ اس کے اظہار کا نام ہے۔ احساس یا تجربہ جب تک جذبہ نہیں بنتا اور اس جذبے کے اظہار کے لیے موزوں لفظ نہیں ملتے شعر نہیں بنتا۔ اور یہیں سے اسلوب کا مسئلہ کھڑا ہوتا ہے۔

اختر الایمان کا اسلوب ان کا اپنا ذاتی اسلوب ہے ان کا DICTION منفرد ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کا اندازِ بیان، ان کا لہجہ، کسی احساس کے اظہار کے لیے زاویۂ نظر، ان کے اپنے احساس اور مرکزی خیال کے اظہار کا پیرایہ ان کے دور کے شاعروں سے ـــــ

—— کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے

—— آپ ہوں میں نہیں انسان سے مایوس ابھی

—— ایک دن آئے گا تو بھی مرجائے گی میں بھی مرجاؤں گا

—— دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

—— مبارک ہو میں نے سنا ہے کہ تم پھول سی جان کی ماں بنی ہو

—— مبارک سنا ہے تمھارا ہر اک زخم اب مندمل ہو گیا ہے

—— اب کچھ نہیں تو نیند سے آنکھیں جلائیں ہم

—— برے بھلے یہی سب لوگ اپنی دنیا ہیں

نقیب صبح بہاراں انھیں کی خیر منائیں

(اگرچہ اختر الایمان، نظموں کو ایک اکائی کی صورت میں پڑھنے کی تلقین کرتے ہیں) میں نے یہ مصرعے ان کی مختلف نظموں سے، ان کے لہجے کی گھلاوٹ اور سادگی کی مثال کے طور پر اٹھا لیے ہیں۔

ہجر و وصال، انتظار و سپردگی۔ یہ مضامینِ عشق ہر شاعر کے کلام میں مل جائیں گے لیکن اداسی اور غم زدگی کا یہ لہجہ:

یہ امینِ عشقِ رفتگاں ہے زمیں کو نخوت سے یوں نہ روندو

جو سنتوں صوفیوں کی یاد دلاتا ہے —— یہ اختر الایمان کا لہجہ ہے اور صرف غم زدگی اور اداسی ہی نہیں، خوش وقتی، چونچال پن، مسرت و انبساط کے VIBRATIONS بھی ان کی شاعری میں LOW KEY پر ہیں۔ مسرت و انبساط کو یہ مدھم پن۔ نعرہ اور ہمہمہ نہیں بناتا —— اور غم زدگی کو ترحم طلبی اور ماتم نہیں بننے دیتا۔ ان کی طنزیہ نظمیں، میرا نام، میر ناصر حسین، تماشہ (پینے والو خدا بلاتا ہے) —— ذہن نہیں بگاڑتیں اور نہ شوخ نظمیں —— سوقیانہ سطح تک پہنچتی ہیں:

—— میری جوت جگانے والی آ تا پتا تو دیتی جا

—— نہ مٹا کسی کو سنبھل سنبھل

—— سرِ راہ یوں نہ بہک کے چل

کہ زمیں پہ رہتے ہیں اور بھی
جنھیں حُسن سے بھی لگاؤ ہے
جنھیں زندگی بھی عزیز ہے
—— نقرئی گھنٹیاں سی بجتی ہیں .....

....

میری اپنی شرارتیں شکوے
یاد کر کر کے ہنس رہی ہوں گی

تم کہاں ہو میری روح کی روشنی
تم تو کہتی تھیں یہ درد پائندہ ہے
تم کہاں ہو بہشتِ نگہ، مہرِ من
تم سے اب تک مری داستاں زندہ ہے
تم کہاں ہو؟ مرے راستوں کے دیے
بجھ گئے پھر بھی ہر چیز تابندہ ہے

زبان یا لفظیات کے بارے میں اختر الایمان کا خیال ہے:

"..... ہماری پوری شعری فکر ابھی تک کم و بیش اس زبان سے بندھی ہوئی ہے جسے ہم جاگیرداری سماج کی زبان کہتے ہیں اگرچہ آج زندگی کے وہ سب لوازمات بدل گئے ہیں جن کا اس سماج سے تعلق تھا۔ نہ ہم اس طرح رہتے ہیں نہ اس طرح کے مکان بناتے ہیں۔ نقل و حرکت کے بھی وہ ذرائع نہیں رہے۔ ہمارا لباس بھی وہ نہیں رہا مگر ہماری تشبیہیں، استعارے، تلمیحات اور شعری لوازم وہی ہیں۔ ہم شاعری کو ابھی تک محفل کی چیز سمجھتے ہیں اور اس کی اچھائی کا اندازہ صرف سن کر لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔"

(بنتِ لمحات)

مندرجہ بالا اقتباس کو میں پھر یہ عرض کر دوں کہ ناقدانہ نظر سے نہیں دیکھ رہا ہوں۔ میں یہ بھی نہیں کہوں گا کہ جب بھی کوئی آرٹسٹ اپنے آرٹ اور کرافٹ کی توضیح کرنا چاہتا ہے یا

اپنے (OPTION) یا (DISCRETION) کو (JUSTIFY) کرنا چاہتا ہے تو اکثر تضادات کا شکار ہو جاتا ہے۔ جو کرتا ہے وہ کرتا نہیں، جو کہتا ہے وہ کرتا نہیں ـــــ اس لیے میں اخترالایمان کے زبان کے تعلق سے عمومی زبان سے ان کے "شعوری انحراف" کا جائزہ لینا چاہتا ہوں۔ لفظ، ہمارے لاشعور میں کہاں کہاں سے آتے ہوں گے اور شعور کی کھینچا تانی کے بعد ـــ منصۂ شہود پر کیوں اور کیسے ابھرتے ہیں ۔ یہ بڑا پراسرار (PROCESS) ہے ۔اخترالایمان نے کھردرے "سماج" کے لیے کھردرے لفظوں کو موزوں سمجھا ہے لیکن اُن کھردرے لفظوں میں شعریت کا عنصر لانا وہ عنصر ـــ جسے (DEFINE) کرنا مشکل ہے ۔ بڑے (CRAFTMAN) کا کام ہے ۔ اخترالایمان نے اس ہنر کا استعمال جگہ جگہ کیا ہے :

گہرا نیلا بلند و بسیط آسماں / اتنا خاموش ٹھیرا ہوا پرسکوں
اس طرح دیکھتا ہے مجھے جیسے میں / اپنے گلّے سے بچھڑی ہوئی بھیڑ ہوں

اور اس نظم کا آخری حصّہ ہے :

میں ملوں کارخانوں کے بوجھل دھویں / قحبہ خانوں کی مغموم تابندگی
کاہنوں کی مشیّت کا فضلہ جسے / موجود و معدوم نے بخش دی
دائمی زندگی / میں تمھارے لیے / عہدِ قاروں کی گیر اور دار سے
. . . . اپنی زخمی محبّت بچا لا یا ہوں

اخترالایمان زبان کے بارے میں کچھ بھی کہیں ۔ لیکن شعر کی زبان بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے ۔ وہ جو سہل الممتنع والے شعر ہیں وہ بھی اپنی لفظوں کی ترتیب اور جذبے کے فوکس (FOCUS) میں بول چال کی زبان میں ہوتے ہوئے بھی بول چال کی زبان میں نہیں ہوتے ۔اخترالایمان نے اگرچہ بہت کھلے لفظوں میں غزل کی زبان کے خلاف کہا ہے لیکن ـــ یہ حقیقت ہے کہ غزل کی زبان کو کھردری زبان کے ساتھ بڑے فنکارانہ طریقے سے آمیز کیا ہے اور اسی کی داد انھیں ملتی ہے۔اور IRONY یہ ہے کہ مشاعروں میں سنائے جانے والی نظموں کے خلاف ہونے کے باوجود، ان کی کتنی ہی مختصر نظمیں (اور کچھ طویل نظمیں بھی) مشاعرے میں اسی تغزّل کی چاشنی کے سبب داد وصول کرتی ہیں ۔ روایتی ڈکشن کے ساتھ غیر روایتی ڈکشن (جسے اخترالایمان

آج کی زبان کہتے ہیں) کی آمیزش کی کتنی ہی مثالیں ان کی نظموں سے دی جاسکتی تھیں۔

راہ نوردِ شوق کو رہ میں کیسے کیسے یار ملے
عکسِ نگاراں ابرِ بہاراں خالِ رخِ دلدار ملے
کچھ بالکل مٹی کے مادھو کچھ خنجر کی دھار ملے
کچھ منجدھار میں کچھ ساحل پر کچھ دریا کے پار ملے
ہم سب سے ہر حال میں لیکن یونہی ہاتھ پسار ملے
صرف ان کی خوبی پہ نظر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

(یادیں)

زبان کے سلسلے میں، اخترالایمان نے تشبیہوں، استعاروں کے علاوہ تلمیحات اور لوازماتِ شعری کو بھی جاگیردارانہ سماج کے باقیات کہا ہے۔ کم سے کم تلمیحات تو جاگیردارانہ سماج سے ہی آسکتی ہیں۔ اساطیر سے، داستانوں سے لوک کتھاؤں سے کلاسیکی ادب سے تاریخی یا نیم تاریخی روایات سے ہی تلمیح کی جاتی ہے جو خود انھوں نے کئی جگہوں پر کی ہے :

دشتِ ہویدا کا دیوانہ تند بگولوں سے کہتا ہے
آگ ہے میرے پاؤں کے نیچے دکھ سے چُور مری نس نس ہے
ایک دفعہ دیکھا ہے اس کو ایک دفعہ کی اور ہوس ہے

ظاہر ہے کہ یہ تلمیح تو اسی زمانے کی ہے جب حور، پریاں، شہزادے شہزادیاں اور محیرّ العقول مخلوقات کا دور دورہ تھا۔ اصل میں بات تلمیح کی قدامت کی نہیں اس کے استعمال کی ہے کہ آیا اس حوالے کو پرانے معنوں کی بازیافت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے یا اسے عصری معنی پہنائے جارہے ہیں۔ یہی استعمال شاعر کے ہنر کا غماز ہوتا ہے۔ اخترالایمان اپنی کئی نظموں میں اس طرح کی تلمیح کو کبھی فضا آفرینیوں کے لیے اور کبھی اس کا انطباق موجودہ صورتِ حال پر کر کے، بہت گہری معنویت پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔

ان کے اظہار کے پیرایوں میں بہت ہی پر اثر پیرایۂ اظہار، وہ افسانوی اندازِ بیان ہے

ان کے اسلوب کی شناخت بن چکا ہے اور جس کی تقلید، ان کے بعد کے شاعروں نے خاص طور پر نظم گو شاعروں نے بہت کی ہے۔ بلکہ اگر میں یہ کہوں کہ "نظم" کو ایک منظر یا کہانی کی طرح، ابتدا، پھیلاؤ اور کلائمکس دینے کا انداز ہی اختر الایمان نے دیا ہے تو یہ بے جا نہیں ہوگا ورنہ نظم اس انداز کے علاوہ تکرارِ خیال یا انجمادِ خیال، کی یا دوسری ہیئت میں، غزل، کی ہی SUBSITITUTE رہی ہے۔ آج بھی اس طرح کی نظمیں چھپتی رہتی ہیں۔

اختر الایمان کی یہ افسانویت، کہیں تمثیل کی صورت میں، کہیں علامت کی صورت میں، کہیں مکالماتی ڈرامائیت کی صورت میں، کہیں (گلستانِ سعدی جیسی) حکایت کی صورت میں۔ ان کے ہر مجموعے میں نظر آتی ہے۔ ان میں موپاساں (اور او ہنری) اور سعادت حسن منٹو کی کہانیوں کے ڈرامائی اختتام کا انداز ہوتا ہے۔ اختتام پر یہ نظمیں قاری کو چونکا دیتی ہیں، اس کے احساس کو جھنجھوڑ کر، رگ و پے میں آگہی کی ایسی لہر پیدا کر دیتی ہیں کہ پوری نظم کے اوپری ڈھانچے میں ایک گہری معنویت کی رو دوڑ جاتی ہے۔ ان کی مختصر نظمیں۔ بے تعلقی۔ عمرِ گریزاں کے نام۔ اتفاق۔ پکنک وغیرہ اسی DRAMATIC اظہار کی بہترین مثالیں ہیں۔ وہ نظم کی ابتدا کسی (SHOCKING) مصرعے سے کرتے ہیں مثلاً

خدائے عزّ و جلّ کی نعمتوں کا معترف ہوں میں

یہ ابتدائی مصرعہ ——— پوری نظم کے بعد کو آنے والے مصرعوں کی ہلکی سی پرچھائیوں کو ذہن پر مرتسم کرتا ہے پھر یہ مبہم ANTICIPATED پرچھائیاں مصرعے بنتی جاتی ہیں۔

خدائے عزّ و جلّ کی نعمتوں کا معترف ہوں میں
مجھے اقرار ہے اس نے زمیں کو ایسے پھیلایا
کہ جیسے بسترِ کم خواب ہو دیبا ہو مخمل ہو
اسی کی بخششیں ہیں، اس نے سورج چاند تاروں کو
فضاؤں میں سنوارا۔ اک حدِ فاصل مقرر کی
چٹانیں چیر کر دریا نکالے، خاکِ اسفل سے
مری تخلیق کی، مجھ کو جہاں کی پاسبانی دی
سمندر موتیوں، مونگوں سے کانیں لعل و گوہر سے

ہوائیں مست کن خوشبوؤں سے معمور کر دی ہیں
وہ حاکم قادرِ مطلق ہے یکتا اور دا تا ہے
اندھیرے کو اجالے سے جدا کرتا ہے، خود کو میں
اگر پہچانتا ہوں اس کی رحمت ہے سخاوت ہے

یہاں تک یہ ایک " حمد" ہے۔ جس میں لفظیات بھی اور معانی بھی روایتی ہیں۔ لہجہ بھی "بندگی" سے بھرپور ہے، کہ اچانک، لہجہ بھی بدلتا ہے لفظ بھی بدلتے ہیں:

اسی نے خسروی دی ہے لئیموں کو مجھے نکبت
اسی نے یاوہ گویوں کو مرا خازن بنایا ہے
تونگر ہرزہ کاروں کو کیا دریوزہ گر مجھ کو
مگر جب جب کسی کے سامنے دامن پسارا ہے
یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو

(ایک لڑکا)

یہ ویسے تو ان کی ایک طویل نظم۔ ایک لڑکا ——— کا بند ہے جو اپنی جگہ ایک مکمل نظم ہے، ایک اور مثال افسانوئیت اور ڈرامائیت کی ہلکے پھلکے "مرکزی خیال" کی نظم ——— کل کی بات۔
اس نظم کا ابتدائی حصہ۔ بڑا ہی مانوس سا منظر پیش کرتا ہے۔ کردار بھی سب دیکھے بھالے ہیں۔ اندازِ بیاں بھی کسی ہلکی پھلکی ماجرائی کہانی کا ہے کہ اچانک بات سے بات پیدا ہوتی ہے۔ منہ بھرے پان سے سمدھن کی CASUAL باتیں سن کر نغمہ شہناز شبانہ جھنجھلاتی تھیں کہ......

یک بہ یک شور ہوا
آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی۔ ٹھیرو۔ نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ۔ اماں نے تھوکی ہوگی
یا

"ساتویں دن کے بعد" میں پہلے یہ بیان ہے کہ خدا نے چھ دن میں زمین آسمان شجر حجر سب بنائے اور ساتویں دن آرام کیا۔ یہ عہد نامۂ قدیم کا ابتدائیہ ہے جس سے ہم سب مانوس ہیں۔ اخترالایمان نے اس ابتدائیے کو ایک نیا موڑ دیا کہ خدا نے ساتویں دن آدم و حوّا کو گناہ کا پھل کھانے کی پاداش میں زمین پر پھینک دیا اور اچانک یہ مصرعہ آتا ہے کہ خدا۔۔۔۔

عرش سے روحِ انسان میں آگیا
دوسرا ساتواں دن ہوا

ایک امیر مرگیا۔ امیر کا بیٹا اس کے جنازے کے ساتھ ماتم کرتا چلا جارہا تھا۔ کہہ رہا تھا کہ بابا تم ایسی جگہ جارہے ہو جہاں نہ دوست ہوں گے نہ ہمدم نہ کوئی مونس ہوگا نہ غم خوار وہاں اندھیرا ہوگا۔ تنہائی ہوگی نہ کھانا ہوگا نہ پانی۔ ایک غریب باپ کا بیٹا سن رہا تھا۔ اس نے بڑی معصومیت سے پوچھا کیا ان کو ہمارے گھر لیے جارہے ہیں۔

"میرا مافی الضمیر اس شاعری میں کتنا آیا اس کے جواب میں صرف اتنا کہوں گا میں جب کوئی نظم کہتا ہوں اس وقت وہ مجھے بہت اچھی لگتی ہے ساتھ ہی ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک بہت بڑا بوجھ میرے سر پر تھا جو اتر گیا۔"

اخترالایمان کی شاعری بڑی حد تک ایک فطری تقاضے، ایک اندرونی تحریک INNER URGE کی تکمیل ہے۔ اس لیے وہ کہتے ہیں:

"لیکن نظم کہنے کے بعد جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے یہ احساس کمزور ہوتا جاتا ہے پھر ایک خلش سی ہونے لگتی ہے اور جی کہتا ہے جو کہنا چاہتا تھا پھر رہ گیا۔"

یہ ناآسودگی کی خلش۔ نارسائی کا احساس، اور تشنگی کا اضطراب ہی اچھے شعر کی آفرینش کا سبب ہے۔ میں نے ابتدا میں عرض کیا تھا کہ اخترالایمان کی شاعری کے موضوعات وہی ہیں جو ترقی پسندوں کے ہیں۔ لیکن ان کا بیان NARRATION مقبول اور مشہور ترقی پسند شاعروں سے الگ ہے اس لیے ۵۵-۵۶ء تک جب راست بیان اور AGITATIONAL شاعری کا

دور دورہ تھا اخترالایمان "قبولِ عام" کے حصار سے باہر رہے اور نقادوں نے بھی "نگہِ التفات" نہیں ڈالی۔اس وقت کی مقبول شاعری ایک خاص ڈھرّے کی شاعری تھی جو اخترالایمان کے بس تھی کی بات نہیں۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ ساری ترقّی پسند شاعری ـــ یک رخی اور راست بیان کی سپاٹ شاعری ہے ۔ہر دور میں اپنے انفرادی لب و لہجہ ،فن اور ہنر کے برتنے والے کچھ ،ہی ہوتے ہیں زیادہ تعداد مقلّدین اور فیشن اپنانے والوں کی ہوتی ہے۔ اخترالایمان اس دور میں اپنی انفرادیت کے سبب پرکشش نہیں رہے ۔لیکن جیسے ہی یک رخے پن اور یکسانیت کے ردِّ عمل کے رجحانات پیدا ہوئے اخترالایمان روشنی میں آنے لگے۔ کچھ لوگوں نے انھیں "جدیدیت کا امام" سمجھ لیا۔(اخترالایمان بھی شاید اس لیبل سے خوش ہوئے) اس سے مختلف قسم کے لیبل دوسرے شاعروں پر پہلے بھی لگائے جاتے تھے۔ دونوں رویّے ہی غلط ہیں ۔شاعری کسی تحریک یا تنظیم کے مینی فسٹو یا نقّادوں کے "فرموداتِ عالیہ" ۔کو سامنے رکھ کر کی جا سکتی ہے ۔نہ منصوبہ بنا کر ،ارادہ کر کے مشینوں میں ڈھالی جا سکتی ہے بقول اخترالایمان (بنتِ لمحات):

> "آدمی کی طرح شاعری بھی جدید قدیم نئی پرانی نہیں اچھی ہوتی ہے۔ بہت اچھی ہوتی ہے ... اچھی شاعری وہ ہے جو کبھی کبھی پڑھنے کو جی چاہے اور بہت اچھی وہ ہوتی ہے جسے چھوڑنے جی نہ چاہے"

اخترالایمان ،نہ ایسی ترقی پسندی کی رو میں بہہ گئے جو شعر کو نعرہ بنا دے یا جو جو فرمائش پر منصوبہ بنا کے ارادہ کر کے لکھا جائے نہ ایسی جدیدیت کا پیرہن انھوں نے اوڑھا جو خارجی دنیا سے اپنا تعلق توڑنے کا اعلان ہو شعر کو مقصود بالذّات قرار دے اور ہئیت کے تجربوں کو فن کا منتہا و مقصود سمجھے۔ اخترالایمان شاعری کو ضمیر کے کرب کا اظہار معاشرے پر تنقید، طنز و تضحیک کا ذریعہ سمجھتے ہیں ۔لیکن مانگے تانگے کے لفظوں میں مانگے تانگے کے جذبات کا اظہار انھیں پسند نہیں۔ ان کا اپنا ذاتی تجربہ، اور ذاتی عقیدہ ان کے شعر کی بنیاد ہے چاہے ان کے عقیدے پر بحث ہو۔ اعتراض ہو۔ یا اس عقیدے پر آپ SUBJECTIVE یا ری ایکشنری سمجھیں۔ ان کی شاعری اس طرح دو انتہاؤں کے درمیان ایک سمجھوتہ ہے۔ لیکن جیسا کہ میں پہلے

بھی عرض کر چکا ہوں، خود شاعر جب اپنے ذہن کو نثر میں ظاہر کرنا چاہے تو ــــ کیا نتیجہ نکلتا ہے وہ مندرجۂ ذیل، اقتباسات ایک دوسرے سے ملا کر پڑھیے۔

یادیں کے دیباچے میں اخترالایمان نے لکھا ہے:

"شاعری میرے نزدیک کیا ہے اگر میں اس بات کو ایک لفظ میں واضح کرنا چاہتا ہوں تو مذہب کا لفظ استعمال کروں گا۔ میں نے اپنی شاعری کو مذہب اور ایمان سمجھنے میں کوتاہی نہیں کی ہے میں نے آج تک زندگی اور اس کے نشیب و فراز کے ساتھ ایسا کوئی سمجھوتہ نہیں کیا جو میری شاعری کو مجروح کرتا ہو . . ."

اسی دیباچے میں اخترالایمان آگے چل کر لکھتے ہیں:

. . . . . یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی ایک ایسے انسان کے ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی یا سیاسی، معاشی اور اخلاقی اقدار سے دوچار ہوتا ہے۔ جہاں انسان زندگی اور سماج کے ساتھ بہت ایسے سمجھوتے کرنے پر مجبور رہے جنھیں وہ پسند نہیں کرتا۔ سمجھوتے اس لیے کرتا ہے کہ ان کے بغیر زندہ رہنا ممکن نہیں اور ان کے خلاف آواز اس لیے اٹھاتا ہے کہ اس کے پاس ضمیر نام کی بھی ایک چیز ہے۔" (یادیں)

مندرجۂ بالا اقتباسات کو اس تفصیل میں گئے بغیر کہ۔ ان میں کیا تضاد یا الجھاؤ ہے۔ مندرجۂ ذیل اقتباس پڑھیے جن میں اخترالایمان کچھ اقدار کا ذکر کرتے ہیں جو انھیں بے حد عزیز ہیں:

ان قدروں کے مطابق انسان کی تخلیق نورِ ایزدی سے ہوئی ہے وہ ایک بڑے مقصدِ حیات کے تحت زمین پر بھیجا گیا ہے اور ایک دن اس کثیف میلی اور آلودہ زندگی سے اُٹھ کر اپنے خالق، اپنے پروردگار کے روبرو پیش ہونا ہے اور اپنے اعمال کا حساب دینا ہے اور آخر کار اس نورِ ایزدی میں شامل ہو جانا ہے جس کا وہ حصہ ہے۔ اس لیے انسان کو ذاتی مفاد، خواہشوں اور لالچوں سے بلند ہونا چاہیے تاکہ خدائے بلند و برتر کی نظر میں خود کو اشرف المخلوقات اور خلیفۂ ارض ثابت کر سکے۔ (بنتِ لمحات)

یہ پورا پیراگراف - اقدار - خیر و شر - انسان کی پیدائش کا مقصد - سزا جزا - ہمہ اوست
—— اور پھر "انفرادی نیکی" کی تلقین وغیرہ کے سبب چاہے آپ کو عینیت یا مابعد الطبعیات یا ایمان بالغیب کے عقائد کا آمیزہ لگے - چاہے اس پر آپ معترض ہو یا اس کے مؤید ہوں - چاہے آپ یہ تسلیم کریں نہ کریں ان "اقدار" کو ڈارون اور فرائڈ اور مارکس نے الٹ دیا جس کا اختر الایمان کو دکھ ہے - لیکن یہ بات تو صاف ہے کہ اختر الایمان ، انھیں عقائد کی بنا پر ترقی پسندوں سے مختلف ہیں - بہتر ہیں یا نہیں - یہ آپ جانیں - اور یہ بات بھی بالکل واضح ہے کہ اختر الایمان اور ترقی پسندی (یا ترقی پسندوں) کے درمیان "جذب و گریز" کا رشتہ ہے شاید اس کی بنیاد اختر الایمان کے یہی معتقدات ہیں - اس سے قطعِ نظر کرکے' اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کے عقیدوں کے مطابق ' وہ آدرش انسان ' وہ نورِ ایزدی سے پھوٹتا ہوا لمحۂ نور جو اس خاک دانِ تیرہ کی کشاکش فتنوں سے آلودہ زندگی گزار کر پھر نورِ ایزدی میں مل جاتا ہے ' وہ آدرش انسان کبھی کا مر چکا ہے اور اس تاریک سیارے میں اس کی لاش پڑی ہے -

اختر الایمان نے "سروساماں" کے دیباچے میں' اپنے ماضی کے ذکر میں ایک جگہ لکھا ہے کہ دلّی میں مدرسہ موید الاسلام کے اقامت خانے میں' جب اختر الایمان بارہ برس کے ہوں گے ، ایک بیماری پھیلی :

> "کیا بیماری تھی نہیں معلوم - مگر نتیجے میں اوپر نیچے کئی لڑکے مر گئے - ایک کمرے میں چھ لڑکے رہتے تھے میں جس کمرے میں تھا وہاں ایک پٹھان لڑکا بھی جسے ہم خان کہتے تھے ایک دن دوپہر کو کچھ بخار سا ہوا اور رات کو وہ مر گیا - رات کا کوئی گیارہ کا عمل ہو گا - کسے خبر دیں - سب لڑکے دوسرے کمروں میں چلے گئے مگر نہ جانے کیوں میرے دماغ میں بیٹھی ہوئی تھی کہ مردے کو اکیلا نہیں چھوڑنا چاہیے - اپنی چارپائی چھوڑ کر میں خان کے پاس لیٹ گیا اور رات بھر باتیں کرتا رہا - اسے کہانیاں سناتا رہا -"

میں بھی نہیں جانتا - مجھے کیوں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس تاریک سیارے میں پڑے ہوئے آدرش انسان کے مردے سے جسے اپنے پروردگار کے آگے اسے حساب دینا ہے .... اختر الایمان باتیں کر رہے ہیں کہانیاں سنا رہے ہیں اور بڑے دھیمے لہجے میں کہہ رہے ہیں :

آپ ہوں میں نہیں انسان سے مایوس ابھی

اختر الایمان

اس آباد خرابے میں

(خودنوشت)

۱۔ شہر در شہر قریہ در قریہ

جب آنکھ کھلی میرے سرہانے ایک قبر تھی اور ابا کی آواز کانوں میں آ رہی تھی۔ وہ مجھے جگا رہے تھے۔ میری عمر اس وقت گیارہ سال کی تھی۔ ان دنوں سے متعلق اب جو بھی یاد ہے اس کی شکل ترتیب دار واقعات کی نہیں ایک منتاج کی سی ہے۔ ذہن نے جو اہم سمجھا محفوظ کر لیا باقی محو ہو کر رفت و گزشت ہو گیا۔

رات کتنی گزر چکی تھی اب کچھ یاد نہیں صرف اتنا یاد ہے ہم عبداللہ پور (جمنا نگر) کے سٹیشن پر اترے تھے۔ پلیٹ فارم پر لگی ہوئی مٹی کے تیل کی لالٹینیں اجالا کرنے کی پوری کوشش کر رہی تھیں اس کے باوجود بھی گرد و پیش پر اندھیرا غالب تھا۔ میرے پاس ایک ٹین کا صندوق تھا جس کی بناوٹ ایسی تھی جیسے جسم پر آبلے پڑ جاتے ہیں جگہ جگہ سے اٹھا ہوا تھا۔ ابا نے وہ صندوق میرے سر پر رکھ دیا اور باقی سامان خود اٹھا لیا اور ہم اسٹیشن سے باہر نکل کر بغیر کوئی سواری لیے ہوئے ایک لمبی سڑک پر چل کھڑے ہوئے۔

ہم کہاں جا رہے تھے مجھے کچھ معلوم نہیں تھا۔ پچھلا گاؤں، ہم جہاں سے چلے تھے اس کا نام کمبالی تھا اس گاؤں کے بارے میں ایسی کوئی تفصیل نہیں جو دلچسپ ہو۔ ایسا بھی کوئی واقعہ نہیں جو بہت اہم ہو سوا اس بات کے کہ جس گھر میں ہم رہتے تھے کہا جاتا تھا وہاں آسیب کا اثر ہے۔ وہ ایک حجام کا مکان تھا جس کا ایک حصہ اس نے ہمیں دے رکھا تھا۔ اس مکان میں میرا ایک چھوٹا بھائی

رضوان پیدا ہوا تھا، جو تقریباً ہفتہ بھر یا پندرہ دن زندہ رہ کر مر گیا تھا۔ اپنے اس چھوٹے بھائی سے مجھے اتنا لگاؤ ہو گیا تھا کہ میں اس کی قبر پر چلا جاتا تھا اور وہاں بیٹھا روتا رہتا تھا۔ بستی کا کوئی آدمی ادھر سے گزرتا تھا تو مجھے گھر لے آتا تھا۔

میرے والد امامت کا پیشہ کرتے تھے۔ انھوں نے مذہبی تعلیم سہارن پور میں حاصل کی تھی۔ بہت اچھے قاری تھے۔ انھیں دیہات بہت پسند تھے۔ امامت کے علاوہ مسجد کے صحن میں مکتب کھولتے تھے جہاں دیہات کے ہر عمر کے لڑکے لڑکیاں پڑھنے آتے تھے۔ کمباسی میں جمیلہ نام کی ایک لڑکی ان کے پاس پڑھنے آتی تھی۔ گورا رنگ، لانبا قد، چھریرا بدن۔ دل آویز ناک نقشہ۔ ابّا اس میں بڑی دل چسپی لیتے تھے۔ کچھ دن بعد جمیلہ نے آنا بند کر دیا اور ابّا نے یہ گاؤں چھوڑ دیا۔

میرا خیال ہے کہ کم و بیش ایسا ہی واقعہ ہر جگہ پیش آتا تھا۔ ابا گھر میں سوتے بھی نہیں تھے۔ مسجد کے حجرے میں رہا کرتے تھے۔ امّاں نے مجھے سمجھایا تھا رات کو جب سو رہے ہو آنکھ کھل جائے اور باہر کسی کو اپنا نام پکارتے ہوئے سنو تو جواب مت دینا۔ وہ آسیب ہے۔ سردیوں کی راتوں میں ایسا بہت بار ہوا۔ باہر کسی کو اپنا نام پکارتے ہوئے سنتا مگر میں نہ اٹھا نہ بولا۔ میرا خیال ہے وہ آواز ابّا کی تھی۔ ابّا اور امّاں میں ایک دوری تھی۔ وہ زیادہ تر اپنے میکے میں رہتی تھیں۔ امّاں ان پڑھ تھیں۔ ابّا کے مزاج میں تھوڑی رنگینی تھی۔ شاید یہ دو باتیں اس دوری کا سبب تھیں۔

یہ دیہات جس میں میرا بچپن گزرا زیادہ تر مسلمان ارائیوں اور راجپوتوں کے تھے اور اکثر لڑکیاں اپنے قد و قامت، رنگ، چھب اور نقش و نگار کے اعتبار سے ایسی ہی تھیں جیسی جمیلہ تھی۔ ان دیہاتوں کا اور میرا بڑا ذہنی تعلق ہے۔ میں بچپن سے اکیلا ہوں۔ والدہ جب اپنے میکے چلی جاتی تھیں میں والد کے پاس رہتا تھا۔ میری تعلیم کا ہرج نہ ہو اس خیال سے وہ مجھے اماں کے ساتھ نہیں جانے دیتے تھے۔ میری تعلیم کا تصوّر ان کے ذہن میں وہی تھا جو انھوں نے خود حاصل کی تھی۔ قرآن حفظ کرنا اور اردو فارسی کی تھوڑی شدھ بدھ تاکہ بڑا ہو کر میں بھی ان کی طرح امامت کا پیشہ اختیار کر سکوں مگر یہ خانہ بدوشانہ زندگی۔ جو میرے والد نے اختیار کر رکھی تھی اس نے مجھے کبھی ایک طرح کی تعلیم پر نہیں جمنے دیا۔ کبھی سرکاری سکول میں داخل کر دیا جاتا تھا کبھی قرآن حفظ کرنے پر لگا دیا جاتا تھا اور بس دن رات اسی طرح گزرتے چلے جا رہے تھے۔

ان تصویروں میں جن کا تعلق میرے ذہنی پس منظر سے ہے ایک تصویر میرے ذہن میں بہت واضح ہے۔ میں ایک بیل گاڑی کے پاس کھڑا ہوں۔ ہم ایک گاؤں چھوڑ کر دوسرے گاؤں میں جا رہے ہیں۔ ہمارا سامان بیل گاڑی میں لادا جا رہا ہے اور میں یہ منظر بڑی بے بسی کے ساتھ دیکھ رہا ہوں۔ بے بسی اس لیے کہ میں یہ گاؤں نہیں چھوڑنا چاہتا تھا۔ اس گاؤں کا نام رکڑی تھا۔ یہاں بہت سے جوہڑ تھے۔ جوہڑوں میں کنول اور نیلوفر کھلتے تھے۔ سب طرف بڑے بڑے آموں کے گھنے باغ تھے۔ باغوں میں کھلیان پڑتے تھے۔ کوئلیں کوکتی تھیں۔ پپیہے بولتے تھے۔ ہرے ہرے جنگلوں اور کھیتوں میں ہرنوں کی ڈاریں کلیلیں کرتی دکھائی دیتی تھیں۔ کیکر اور کھجور کے پیڑوں میں بئیوں کے گھونسلے تھے جن میں بیٹھے وہ جھولتے رہتے تھے، گیت گاتے رہتے تھے۔ ایک دوسرے کا تعاقب کرتے رہتے تھے۔ پدّے تھے۔ شامائیں تھیں، لال تھے جو موسم کی تبدیلی کے ساتھ رنگ بدلتے تھے۔ مینائیں تھیں، خوب صورت آواز والے دیرٹ تھے غرض کہ وہ سب کچھ تھا جو مجھے مرغوب اور پسند تھا مگر میری مرضی نہیں چلی، مجھے گاڑی میں بٹھا دیا گیا اور گاڑی مجھے لے کر روانہ ہو گئی مگر میں وہیں کھڑا رہ گیا یہی وہ گاؤں رکڑی، تھا جسے چھوڑ کر ہم کمباسی گئے تھے۔

عبداللہ پور (جمنا نگر) سے چل کر ہم جگا دھری پہنچے۔ شہر کے باہر، سڑک کنارے ایک چوکی تھی۔ وہاں جو چوکیدار تھا ابا سے جانے کیوں اس کی تکرار ہو گئی۔ ابا ایک دم بگڑ گئے۔ جھگڑا شاید اس پر ہوا تھا کہ وہ وہاں رات گزارنا چاہتے تھے۔ اس جھگڑے کے بعد انھوں نے وہاں رات گزارنے کا ارادہ ترک کر دیا اور دوسری سمت جانے والی ایک کچّی سڑک پر مڑ گئے۔

رات چاندنی تھی۔ کچّی سڑک پر تھوڑی دیر چلنے کے بعد ایک بہت بڑا تالاب آیا۔ ابا تالاب کے کنارے رک گئے۔ آگے تالاب سے گزر کر جانا تھا۔ تھوڑی دیر سوچنے کے بعد ابا نے کہا میرے پیچھے پیچھے آؤ اور لاٹھی سے پانی ناپتے ہوئے تالاب میں اتر گئے اور دھیرے دھیرے لاٹھی سے پانی ناپتے ناپتے دوسری طرف پہنچ گئے۔ تالاب سے گزرنے کے بعد راستے میں دو تین باغ پڑے مگر ابا نہیں رکے۔ اس کے بعد ایک کانس کا جنگل آیا مگر وہ چلتے رہے۔ ہم بہت دیر تک چلتے رہے۔ جنگل کے بولتے سنّاٹے کے سوا اور کچھ سنائی نہیں دیتا تھا۔ گاہے گاہے آس پاس سے گیدڑوں کے بولنے کی آواز سنائی دے جاتی تھی۔ بہت دیر چلنے کے بعد پھر ایک جوہڑ آیا جس کے

کے دائیں طرف کانس کا جنگل تھا اور سامنے ایک باغ - ابّا نے باغ میں سامان رکھ دیا- ایک چادر نکال کر بچھا دی اور کہا سو جاؤ - میں لیٹتے ہی سو گیا-

یہ جگہ جہاں ہم نے رات قیام کیا تھا ایک قبرستان تھا- کمباسی سے ہم جس جگہ کے لیے روانہ ہوئے تھے اس کا نام سگھ مدرسہ تھا- ابّا نے ایک راہ گیر سے دریافت کیا- معلوم ہوا سگھ مدرسہ اس جگہ سے بہت قریب ہے- وہ باغ جہاں ہم نے رات قیام کیا تھا اور سگھ مدرسہ کے بیچ وہی کانس کا جنگل جس کا میں نے ذکر کیا ہے اسی باغ سے تھوڑے فاصلے پر ایک گاؤں تھا- جس کا نام سگھ تھا اسی کی نسبت سے اس مدرسے کا نام سگھ مدرسہ تھا- تھوڑی دیر بعد ہم سگھ مدرسہ پہنچ گئے-

سگھ مدرسہ

سگھ مدرسہ دراصل ایک یتیم خانہ تھا جو ایک بغیر چھت کی مسجد اور چند پھونس کے چھپّروں پر مشتمل تھا- اس سگھ مدرسہ کے مہتمم اور روحِ رواں حافظ اللہ دیا نام کے ایک صاحب تھے- گورے چٹے، قد تھوڑا نکلتا ہوا، طباق سا چہرہ اور پھیلی ہوئی ناک- بات چیت میں اچھے تھے اور گوارا آداب و اطوار کے انسان تھے - جب ہم سگھ مدرسہ میں آئے امّاں اپنے میکے چلی گئی تھیں- ابّا یہاں کیوں آئے تھے مجھے نہیں معلوم اس لیے کہ یہاں امامت کا کوئی سلسلہ نہیں تھا- اس مدرسے میں تیس پینتیس لڑکے تھے- یہاں دینی تعلیم کا انتظام بھی تھا- جہاں نہ صرف اس مدرسے کے لڑکے پڑھتے بلکہ سگھ بستی کے لڑکے لڑکیاں بھی آتے تھے-

یہ مدرسہ جنگل کے بیچوں بیچ تھا جس کے دو طرف کھیت تھے- تیسری طرف آموں کا باغ اور سگھ بستی اور چوتھی جانب کانس کا بہت بڑا جنگل، جس کے ایک سرے پر ایک بہت بڑی جھیل تھی جس کے پانی میں مگرمچھ تیرتے دکھائی دیتے تھے جو کبھی کبھی کنارے پر بھی آجاتے تھے اور دھوپ میں لیٹے رہتے تھے- جھیل کا بیشتر حصّہ نرسل اور سیٹیرے کے جھنڈ سے پٹا ہوا تھا-

یہاں مرغابی اور چہے کا شکار کرنے بہت شکاری آتے تھے- خاص طور پر انگریز- سردیوں میں جب کانس کا جنگل پھولتا تھا تو بہت اچھا لگتا تھا- مدرسے میں پڑھانے کے لیے ایک نابینا حافظ تھے جن سے لڑکے بہت چڑتے تھے- پڑھاتے میں بات بات پر لڑکے کی گردن جھکا کر پیچھے اس کے پاجامے میں ہاتھ ڈال دیتے تھے اور چٹکیاں مارتے تھے-

کچھ روز ساتھ رہ کر میرے والد مجھے چھوڑ کر چلے گئے۔ بعد میں پتہ چلا انھوں نے امامت کا پیشہ ترک کر دیا اور مدرسے کے لیے چندہ اکٹھا کرنے کا کام اپنے ذمّے لیا تھا۔ مدرسے کے لیے چندہ وہ گاؤں گاؤں گھوم کر کرتے تھے۔ حافظ اللہ دیا بھی زیادہ تر یہی کام کرتے تھے اور گرمیوں میں چندہ اکٹھا کرنے شملہ چلے جاتے تھے۔ یہاں پھر قرآن حفظ کرنے کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ جانے سے پہلے ایک دن ابّا نے مجھے نماز سکھائی، پوچھا سورۂ فاتحہ آتی ہے۔ میں نے نیّت باندھے باندھے کہا۔

"آتی ہے۔"

کہنے لگے نماز کی نیّت بندھی ہو تو بولا نہیں کرتے۔ میں نے نیّت باندھے باندھے جواب دیا۔

"اچھا"

سگھ مدرسہ چندے کے روپیہ پر کم چل رہا تھا اللہ کی مرضی اور توکّل پر زیادہ۔ یہاں کھانا کم اور کھانے کا انتظار زیادہ رہتا تھا۔ راتوں کو افزائشِ رزق کے لیے چلّہ کشی اور قرآن خوانی ہوتی۔ جب کئی دن تک آس پاس کے گاؤں سے کوئی دعوت یا اور کچھ کھانے کو نہیں آتا تھا لڑکوں کو منہ اندھیرے اٹھایا جاتا تھا۔ انھیں کچھ کنکریاں دے دی جاتی تھیں جن پر وہ قرآن کی سورۃ کئی کئی بار پڑھ کر دم کیا کرتے تھے۔ کون سی سورۃ تھی اس وقت مجھے یاد نہیں۔ سردیوں کی راتوں میں اٹھنا مصیبت معلوم ہوتا تھا مگر قہرِ درویش برجانِ درویش۔

سگھ مدرسہ کی اہم چیزوں میں حافظ اللہ دیا کی ایک خوب صورت گھوڑی بھی تھی جس کی ٹہل بشیر نام کا ایک لڑکا کیا کرتا تھا۔ بشیر پر کریم بھی بہت مہربان تھا۔ کریم مدرسے کا چپراسی تھا اور جب لڑکے کہیں باہر دعوت کھانے جاتے تھے وہ ان کے ساتھ جایا کرتا تھا۔ ایک روز ہم قریب کے گاؤں سے دعوت کھا کر پلٹ رہے تھے، راستے میں مارکنڈہ ندی پڑتی تھی جو برسات کے دنوں کے علاوہ اکثر سوکھی پڑی رہتی تھی۔ واپسی میں کریم نے ندی کی ریت پر لڑکوں کو کھیل کی ترغیب دی اور لڑکے ٹھنڈی ریت پر کھیلنے لگے۔ کریم نے بشیر سے کشتی لڑنے کا پروگرام بنایا اور اسے گرا کر چت کرنے کی کوشش کرنے لگا اور بہت دیر تک اس کوشش میں مصروف رہا مگر بشیر نے جیسے زمین پکڑ لی تھی کریم کی ہزار کوشش کے باوجود چت ہو کر نہیں دیا۔ آخر کریم نے کہا وہ ہار گیا۔ کھیل ختم ہو گیا اور لڑکے مدرسہ کے لیے روانہ ہو گئے۔

کچھ دن بعد ابّا واپس آ گئے۔ امّاں بھی آ گئیں۔ ایک رات امّاں سوتے سوتے ایک دم ہڑبڑا کر اٹھیں۔ انھیں اپنے سینے پر کچھ رینگتا ہوا محسوس ہوا۔ انھوں نے جھٹک دیا۔ ابّا نے جلدی سے لالٹین جلائی دیکھا

ایک چھوٹا سا سانپ ہے۔ ایک رات ہم چولھے کے پاس بیٹھے کھانا کھا رہے تھے۔ اچانک چولھے کی عقبی دیوار سے ایک بہت بڑا سانپ نکلا اور تیزی سے دوسری طرف چلا گیا اور غائب ہوگیا۔ اس کے علاوہ اور بھی کچھ یادیں ہیں جن میں دو اہم یہ ہیں۔ ایک لالی کا سر اور دوسرے برسات کے کیڑے۔

سگھ مدرسہ میں دو بہن بھائی پڑھتے تھے۔ لڑکے کا نام میرے ذہن میں نہیں لڑکی کا نام لالی تھا وہ کسی بیرے یا بٹلر کے بچے تھے جو شملہ میں کام کرتا تھا۔ انہیں حافظ اللہ دیا لے آئے تھے۔ لالی بہت چھوٹی تھی۔ یہی کوئی چار پانچ سال کی ہوگی۔ سب لڑکے اس سے بڑا لاڈ کرتے تھے۔ ایک روز سو کر اٹھے تو معلوم ہوا لالی غائب ہے۔ سب کو بڑا تعجب ہوا۔ وہ کہاں جا سکتی ہے۔ مدرسے میں ہر جگہ ڈھونڈا نہیں ملی۔ سب جنگل کی طرف دوڑے اُسے پکارتے ہوئے کچھ لڑکے جنگل میں ایک طرف گئے کچھ دوسری طرف۔ آخر لالی مل گئی۔ ایک بھٹ کے باہر کچھ خون۔ خون میں لت پت لالی کے کپڑے اور اس کی کھوپڑی پڑی تھی۔ اسے لکڑ بھگا اٹھا لے گیا تھا۔

ہر طرف جنگل ہونے کی وجہ سے رات کو بھنگے اور پتنگے بہت آتے تھے اور جب کھانا کھانے بیٹھتے تھے تو دال میں گر گر جاتے تھے۔ ان کی بو اتنی تیز اور خراب ہوتی تھی کہ اب تک میری ناک میں بسی ہوئی ہے۔

کچھ مدّت بعد ابا اور حافظ اللہ دیا میں اختلاف ہوگیا۔ کیوں؟ اس کی تفصیل مجھے نہیں معلوم مگر اس اختلاف میں نابینا حافظ کا ہاتھ ضرور تھا۔ جانے کس بات پر ایک دن حافظ صاحب سے باتیں کرتے کرتے ابّا چراغ پا ہوگئے اور لکھنے کی لکڑی کی تختی جو ان دنوں خاص طور پر مکتبوں میں استعمال ہوتی تھی اُٹھا کر ان کی کمر پر دے ماری۔ اس واقعہ کے بعد سگھ مدرسے سے ہمارا سلسلہ منقطع ہوگیا اور ہم رہنے کے لیے سگھ بستی میں چلے گئے۔

۲۔ سگھ بستی

سگھ بستی پچاس ساٹھ گھروں کا ایک چھوٹا سا گاؤں تھا جس میں زیادہ تر مسلمان راجپوت اور ارائیں کاشت کار تھے وہاں رحمت اللہ نام کا ایک شخص تھا جس نے اپنی حویلی کا ایک حصّہ ہمیں رہنے کے لیے دے دیا تھا۔ میری تعلیم کا ڈھرّہ پھر بدل گیا۔ میں سگھ مدرسے میں قرآن حفظ کر رہا تھا مگر سگھ بستی میں آنے کے بعد ابّا نے مجھے سرکاری اسکول میں داخل کرا دیا۔ سگھ سے ڈیڑھ

میل کے فاصلے پر ایک پرانا قصبہ تھا جس کا نام بوڑیہ تھا۔ وہاں ایک مڈل اسکول تھا۔ پڑھنے کے لیے میں وہاں جانے لگا۔ مدرسے کے قریب ایک محل نما مکان، محل نما کیا محل ہی تھا۔ کس کا تھا نہیں معلوم۔ بہت سال بعد معلوم ہوا وہ بیربل کا محل تھا۔ قصبہ بوڑیہ بھی بہت قدیم بستی معلوم ہوتا تھا۔ جگہ جگہ منہدم مکانات تھے۔ ایسا محسوس ہوتا تھا یہ شہر ضرور کسی قدیم تہذیب کا حصہ ہے۔ ابھی سال پہلے میں نے اخبار میں پڑھا وہاں کھدائی ہوئی دو تین قبل مسیح کی تہذیب کے آثار ملے۔

سگھ بستی سے نکلتے ہی دائیں بائیں آموں کے باغ تھے اور بیچ میں کانس کا جنگل۔ بوڑیہ کا راستہ اسی جنگل سے ہو کر گزرتا تھا۔ یہ اسی کانس کے جنگل کا سلسلہ تھا جو سگھ مدرسے کے ارد گرد پھیلا ہوا تھا۔ مارکنڈ ندی اس جنگل کو چھوتی ہوئی گزرتی تھی۔ پانی صرف برسات کے دنوں میں ہوتا تھا۔ باقی دنوں میں مارکنڈہ سوکھا پڑا رہتا تھا۔ چلچلاتی دھوپ اور یخ بستہ سردیوں میں جب میں اس ندی کی ریت پر سے ننگے پاؤں گزرتا تھا تو میرے آنسو نکل آتے تھے۔ تلوؤں کو دھوپ اتنا نہیں جلاتی تھی جتنا سردی جلاتی تھی۔ مجھے اکثر ایسا احساس ہوتا ہے جیسے اس بستی میں کئی جنم گزارے تھے۔ کتنا اتار چڑھاؤ دیکھا اور بھگتا جیسے ہفت خواں طے کیا ہو۔

کچھ کردار اس بستی کے میرے ذہن میں بہت واضح ہیں۔ پہلے تو ایک ہی نام کے تین آدمی۔ ایک وہ رحمت بخش جس نے ہمیں اپنی حویلی میں جگہ دی تھی۔ دوسرا وہ رحمت جو بالکل سامنے والی حویلی میں رہتا تھا اور تیسرا رحمت ایک زمین دار تھا جس کا شوق ڈاکے ڈالنا تھا۔ پہلی بار جب میں نے دیکھا اسے پولس گرفتار کر کے لے جا رہی تھی اور اس کے دونوں ہاتھ پیچھے کی طرف بندھے ہوئے تھے۔

اس کا ایک لڑکا تھا شیر علی جو سگھ مدرسے میں پڑھنے آتا تھا۔ اس کی وجہ سے میرا اس گھر میں آنا جانا تھا۔ رحمت کی دو بیویاں تھیں۔ پہلی بیوی سے شیر علی تھا۔ دوسری ایک بڑی خوش شکل بڑی ہنسوڑ بوٹا قد عورت تھی جس کا نام نیازی تھا۔ سنا تھا وہ کوئی طوائف تھی۔ ایک بار کہیں مجرا کر رہی تھی۔ رحمت نے دیکھا اور اسے پسند آگئی۔ مجرا کرتی کو محفل سے اٹھا لایا اور شادی کر لی۔

رحمت چھ فٹ سے نکلتا ہوا، چھریرے چست بدن کا، مردانہ خط و خال کا، قبول صورت آدمی تھا۔ اپنی لاٹھی کے ایک سرے پر چھوٹی سی تیز کلہاڑی پیوست کیے رہتا تھا۔ یہ زمانہ جب میں نے اسے دیکھا ایک طرح سے تیاگ کا زمانہ تھا۔ اس نے ڈاکہ زنی تقریباً چھوڑ دی تھی اور اپنی چوپال میں بیٹھا اپنے کارنامے

سناتا رہتا تھا۔ اس کے بارے میں جو کہانیاں سنی تھیں ان سے ظاہر ہوتا تھا کہ وہ بہت تیز رفتار تھا۔ ہرن سے زیادہ تیز بھاگتا تھا۔ کسی کے ہاتھ نہیں آتا تھا اور موقعۂ واردات پر کبھی نہیں پکڑا گیا۔ اس کے واقعات میں ایک یہ بھی تھا کہ ایک بار اس نے بیلوں کا تانگہ دیکھا جو بہت خوب صورت بنا ہوا تھا۔ اسے پسند آیا اور سر پر اٹھا کر بھاگ گیا۔

جس رحمت کے گھر میں ہم رہتے تھے اس کی بیوی کا نام اللہ دی، تھا۔ ایک بار رحمت کسی کام سے گاؤں سے باہر گیا ہوا تھا۔ آدھی رات کو اللہ دی کے چلانے اور شور مچانے کی آواز آئی۔ ہم باہر نکل آئے۔ دیکھا صحن میں ایک آدمی کھڑا ہے۔ گھر کے صحن میں پیڑ کا گدا پڑا تھا۔ اس نے اٹھا کر ہماری طرف پھینکا جو میری چھوٹی بہن اختری کو لگا۔ اس کی اس حرکت پر اماں خفا ہو کر چلانے لگیں۔ وہ آدمی فوراً باہر چلا گیا۔ ایک دو روز بعد جب رحمت واپس آیا اسے اس واقعے کا علم ہوا۔ اللہ دی نے اپنے شوہر سے کیا کہا ہمیں نہیں معلوم مگر میاں بیوی میں بظاہر کوئی جھگڑا نہیں ہوا۔

دو چار روز بعد معلوم ہوا رحمت پھر کسی کام سے گاؤں سے باہر جا رہا ہے۔ شام ہو رہی تھی۔ ہم نے دیکھا ایک پوٹلی میں کچھ باندھے، اسے اپنی لاٹھی کے سرے پر لٹکائے وہ حویلی کے باہر جا رہا ہے۔ وہاں سے اس نے کہا "ملانی، گھر کا دھیان رکھنا ایک دو دن کے لیے گھر سے باہر جا رہا ہوں۔" بات ختم ہو گئی۔ رات کھانا کھا کر ہم سو گئے۔ اچانک شور ہوا۔ ہم ہڑبڑا کر اٹھے۔ گھر سے باہر آئے تو دیکھا رحمت کسی کا پیچھا کرتا ہوا گھر سے باہر نکلا اور لاٹھی میں لگی ہوئی اپنی کلہاڑی سے اس پر وار کیا مگر حویلی کا دروازہ کھلا ہوا تھا وہ آدمی بھاگ نکلا۔ رات آدھی سے زیادہ گزر چکی تھی۔ کسی نے کسی سے کوئی بات نہیں کی اور جا کر سو گئے۔ اگلے روز بات کی تفصیل معلوم ہوئی۔ اللہ دی کو یقین تھا کہ اس کا عاشق اسے پھر پریشان کرنے آئے گا۔ میاں بیوی نے پلان بنایا۔ رحمت ایسا ظاہر کر گیا وہ باہر جا رہا ہے اور اندھیرا ہونے کے بعد واپس آجائے گا۔ اندازہ ٹھیک نکلا۔ عاشق پھر آیا مگر ہوشیار ہو کر آیا۔ صحن کا دروازہ اس نے کھلا چھوڑ دیا تھا اسی وجہ سے بھاگ نکلا۔ یہ بات کبھی نہیں کھل سکی۔ اللہ دی کا واقعی معاشقہ تھا یا اس کا عاشق ضرورت سے زیادہ من چلا تھا۔

اماں میری وجہ سے پریشان تھیں۔ ان کا خیال تھا پڑوسی ہونے کی وجہ اللہ دی کا عاشق کہیں مجھے پریشان نہ کرے مگر ایسا نہیں ہوا۔ اسکول کے راستے میں اس آدمی سے ملاقات ہوئی تو وہ بڑے پیار سے ملا۔ افسوس ظاہر کیا کہ پیڑ کا گدا پھینکنے کی وجہ سے میری بہن کو چوٹ آئی۔ اس نے کہا وہ رحمت کو نہیں چھوڑے گا۔ اس نے ایسا بتایا کہ اللہ دی کی شہ پر وہ گھر آیا تھا مگر اللہ دی ڈر گئی

اور اس نے شور مچا دیا۔ میں نے دیکھا اس کا الٹا پاؤں پیچھے سے کٹا ہوا تھا جس پر اس نے پٹی باندھ رکھی تھی۔ کچھ دنوں بعد اللہ دی کا عاشق مر گیا۔ کیا ہوا تھا نہیں معلوم۔

وہ رحمت جس کی حویلی ہمارے گھر کے سامنے تھی اس کا واقعہ بھی ایک المیہ ہے۔ پڑوس کے مکان میں اس کی ایک بیوہ بہن رہتی تھی۔ ایک رات بہن کے گھر میں چیخ پکار سن کر وہ بہن کی مدد کو گیا۔ دیکھا گھر میں ایک پاگل گیدڑ گھس آیا ہے۔ گیدڑ نے رحمت پر حملہ کیا اور اسے کاٹ لیا۔ چند روز بعد رحمت پاگل ہو گیا۔ وہ گیدڑ کی طرح چلّانے لگا تھا۔ لوگوں نے اسے پلنگ پر لٹا کر رسّیوں سے باندھ دیا اور پانی کی بالٹیاں بھر بھر کر دن بھر اس پر ڈالتے رہتے۔ اس کی بیوی، دو بیٹے اور ایک بیٹی اس کام میں لگے رہتے تھے۔ عید الفطر کے دن اس کا انتقال ہو گیا۔ کچھ دن بعد میں نے دیکھا بوڑیہ کا ایک مہاجن اپنے قرضے کی ادائیگی میں ان کے بیل کھول کر لے جا رہا ہے مگر بستی کے لوگوں نے بیچ میں پڑ کر کچھ فیصلہ کرا دیا اور وہ بیل نہیں لے گیا۔ میں ان ہی لڑکوں کے ساتھ کبھی کبھی ان کے کھیت میں جاتا تھا اور ہل چلانا سیکھتا تھا۔

جمیل الدین عالی

اخترالایمان

(خاکہ)

اخترالایمان کے بارے میں لکھنا میرے لیے بڑی مشکل بات ہے مگر مجھے یہ بھی یقین ہے کہ مجھ سے زیادہ کوئی اس کے قریب بھی نہیں رہا۔

بہت سی باتیں تو ایسی ہیں کہ جب تک وہ زندہ ہے کم از کم میں نہیں بتا سکتا۔ یہ جرائم نہیں جو اس نے کیے ہوں، نہ کوئی اس کی عیاشی یا بدمعاشی کی داستانیں ہیں جنھیں میں اس کی موجودہ سوشیل حیثیت کے چکر میں چھپاؤں۔ اصل میں وہ باتیں کچھ اس کے دکھ ہیں، کچھ ایسے راز جنھوں نے اس کی روح اور بدن کو راکھ کر دیا ہے، گو میں سمجھتا ہوں کہ اگر اس پر وہ سب کچھ نہ گزرتا تو وہ بقولِ فراق "خون کی دھار" والی شاعری نہ کر سکتا۔

بہر حال میں نے اسے اینگلو عربک کالج دہلی میں دیکھا۔ یہ ۱۹۴۰ء کی بات ہے جب میں نے سالِ اوّل میں داخلہ لیا۔ وہ اس وقت سالِ سوم میں تھا اس کے پاس آرٹ کے مضامین تھے۔ وہ ایک آتش بیان مقرّر اور لڑکیوں کے شاعر کی حیثیت سے مشہور تھا۔ لڑکیوں کے شاعر کی تفصیل یہ کہ اس نے ہندو کالج اور اندر پرست گرلز کالج میں کچھ نظمیں (بہت سستی اور معمولی) سنا رکھی تھیں جنھیں لڑکیوں نے بہت پسند کیا تھا۔ ایک نظم کا ایک شعر مجھے یاد رہ گیا ہے۔ کچھ یہ تھی کہ شاعر کالج جا رہا تھا کہ:

سن سے مرے قریب سے کچھ لاریاں گئیں
لپٹی ہوئی بدن سے کئی ساریاں گئیں

وغیرہ وغیرہ۔

اس وقت اس نے اپنا پرانا نام اور تخلص محمد اختر انجم ترک کر دیا تھا۔ وہ آزاد شاعری سے مانوس ہو چکا تھا۔ وہ کھدر کا کرتا پائجامہ پہنتا تھا۔ اس کا رنگ سیاہ تو نہ تھا جیسے نیگرو لوگوں کا ہوتا ہے مگر سخت سیاہی مائل بھورا تھا۔ اس کے بے تکلف دوست اسے بلیک جاپان اخترالایمان کہتے اور اسے یہ بھی احساس تھا کہ یہ عربی فارسی سے مرکب نام نحوی طور پر غلط تھا۔

حسبِ دستور میں فرسٹ ایر فول بنایا گیا۔ سینئر لوگوں نے بڑا خاکہ اڑایا لیکن جب کھیل ختم ہوا تو اختر میرے قریب آیا اور کہا کہ میرا خیال ہے کہ اب میں اور تم اچھے دوست ہو جائیں گے کیوں کہ تم ذہین آدمی معلوم ہوتے ہو۔

میں ذہین تھا یا نہیں تھا مگر اختر کا اچھا دوست ہو گیا۔

۱۹۴۱ء میں جب وہ بی۔ اے کر رہا تھا تو ہم لوگوں نے ہڑتال کر دی۔ ہمارے کچھ مطالبات تھے جن میں سے ایک یہ بھی تھا کہ یونین کے صدر اختر سے اس بات پر معافی مانگیں کہ انھوں نے اس کو ایک نظم پڑھتے وقت روک دیا تھا جس کا عنوان تھا "مجرم" اور جس میں یہ مصرع آتا تھا:

جس طرح اک فاحشہ عورت کو شوہر کا خیال

اصل میں اس پر جھگڑا احمد نسیم نے شروع کیا تھا جو اسلامیہ کالج لاہور سے تقریر کے مقابلے میں آئے ہوئے تھے۔ اخترالایمان ہال میں یہ نظم پڑھ رہا تھا جب اس مصرع پر پہنچا تو صدر نے روک دیا اور کہا کہ یہ فحاشی ہے۔ یہاں لڑکیاں بھی بیٹھی ہیں ـــــ لڑکیوں نے کہا کہ یہ فحاشی نہیں ہے، ہم یہ نظم سنیں گے۔ حمید نسیم مندوبین کے آداب کو توڑ کر مقررین کی نشستوں پر کھڑے ہو گئے اور کہا کہ لعنت ہے ایسے کالج پر جہاں کے استاد اس طرح ادب اور ادیبوں کی توہین کریں۔

بہرحال چہ اپنے فرض کا احساس کرتے ہوئے ہم لوگوں نے ہڑتال کر دی اور دیگر پرانے مطالبات کے ساتھ یہ معافی والا مطالبہ بھی شامل کر دیا۔

اس ہڑتال کا لیڈر اختر کو چنا گیا اور سب نے اس کے ہاتھ پر قسمیں کھائیں۔ یہ ہڑتال دس دن رہی۔ ہمارے کالج کے سکریٹری مرحوم لیاقت علی خاں تھے۔ انھوں نے چند روز ہمیں آزمایا پھر ہمارے پاس آئے۔ ہڑتال کی انتظامیہ کمیٹی میں میں بھی شامل تھا۔ انھوں نے ہمارے مطالبات غور سے سنے اور کہا کہ کسی نہ کسی طرح میں آپ کے سب مطالبات منوا لوں گا مگر اخترالایمان سے معافی والا قصہ میرے بس کا نہیں ہے کیوں کہ بہرحال یونین کے صدر خواہ سائنس کے استاد

ہوں مگر پڑھے لکھے آدمی ہیں وہ اگر اڑے رہے کہ یہ ادب میں فحاشی ہے تو میں کیا کروں گا۔ادب کا معاملہ تو گڑبڑ کا ہوتا ہے آپ کسی بات کو بھی فحاشی کہہ دیں اور کسی بات کو بھی نہ کہیں۔
معافی والا مطالبہ واپس لے لیا گیا۔
اس سال جب اختر نے بی۔اے اور میں نے ایف۔اے کر لیا تو ہم لوگ داخلے کے لیے پھر پہنچے پرنسپل بہت شفیق اور مہربان استاد تھے مگر انھوں نے مرحوم کی تحریر دکھائی جس میں کمیٹی کے چاروں اراکین سے درخواست تھی کہ داخلے سے پہلے ان سے ملاقات کریں۔ ہم الگ الگ ان سے ملنے جانا چاہتے تھے مگر ساتھ بلائے گئے۔
"اختر صاحب" وہ بولے "یہ باقی لوگ لونڈے ہیں انھیں تو ہم یہیں سدھار لیں گے۔ آپ سمجھ دار آدمی ہیں آپ علی گڑھ جائیے وہاں آپ بن جائیں گے یا بگڑ جائیں گے یا بھاگ آئیں گے، بہرحال عربک کالج آپ کے لیے بہت چھوٹی جگہ ہے۔
ہم لوگوں کو داخلہ مل گیا۔اختر کو مرحوم نے ایک بہت زوردار تعارفی خط دیا لیکن وہ علی گڑھ میں داخلہ نہ لے سکا کیوں کہ وہ اس کی فیس معاف نہیں کرتے تھے اور اس کے پاس پیسے نہیں تھے۔
پیسے اس کے پاس کبھی بھی نہیں رہے۔اب میں بمبئی نہیں جا سکا ہوں لیکن مجھے معلوم ہے کہ اب بھی وہ کماتا بہت ہے مگر پیسے اس کے پاس نہیں رہتے۔وہ کوئی ایسا شاہ خرچ آدمی نہیں ہے نہ وہ میری یاد کے مطابق کوئی عادی شرابی یا عیاش ہے۔بس اسے روپے سے دل چسپی نہیں ہے، وہ کسی نہ کسی کو دے دیتا ہے یا کسی نہ کسی پر خرچ کر دیتا ہے۔
خیر اب اس نے سپلائی ڈیپارٹمنٹ میں کلرکی کر لی اور دیسی کپڑے کی ایک اچکن پہن کر روز دفتر جانے لگا۔
اس سے کچھ قبل وہ "ایشیا" کا مدیر ہو کر میرٹھ بھی رہ آیا تھا۔ساغر صاحب اسے چالیس روپے ماہوار دیتے تھے اور دوسرے کاموں کے علاوہ دھڑا دھڑ ترجمے کراتے تھے۔وہ مسعود زاہدی کے مکان کی دوسری منزل پر رہتا تھا اور ایک وقت کھانا کھاتا تھا اور محبّت کرتا تھا۔
محبّت اس نے ہمیشہ کی اور کبھی اپنے آپ سے نہ کی۔

محکمۂ رسیلائی چھوڑ کر وہ علی گڑھ چلا گیا اسے وہاں ایم۔اے میں داخلہ مل گیا تھا لیکن ایک ادبی مذاکرے کے سلسلے میں وہ حیدرآباد دکن پہنچا اور وہاں سے بمبئی اور پونہ اور پھر پونہ میں شالیمار سٹوڈیو سے متعلق ہو گیا۔ جہاں کرشن چندر اور جوش صاحب بھی ملازم تھے۔ دہلی وہ دو تین بار آیا۔

میں بھی ان کے پاس پونہ گیا اور مہینوں رہا۔ وہ پونہ ہی تھا کہ تقسیم ہند ہو گئی اور اس کے بعد سے وہ یہاں صرف ایک بار ۱۹۴۸ء میں آیا ہے۔

میں اس کو ۱۹۴۷ء تک جانتا ہوں۔

وہ ایک بدصورت اور غریب طالب علم تھا۔ بجنور کے قریب ایک گاؤں میں اس کے باپ نے جو دہلی میں مٹھائی بناتے اور بیچتے تھے ایک صبح کے مدرسے میں داخل کرا دیا تھا اور دوپہر سے شام تک اسے گائیں بھینسیں چرانے اور کھیت آنے جانے کے فرائض انجام دینے پڑتے تھے۔ اسے قراءت خاص طور پر سکھائی گئی تھی اور شاید اس نے قرآن حفظ کرنا بھی شروع کیا تھا۔

سات برس کی عمر میں وہ بجنور سے بھاگا اور دہلی کے ایک یتیم خانے میں داخل ہو گیا۔ کالج میں وہ فرسٹ کلاس طالب علم نہیں رہا تھا لیکن اسے یتیم خانے سے فتح پوری مسلم ہائی اسکول میں امتیاز کے ساتھ بھیجا گیا تھا جہاں اس نے متعدد وظائف لیے۔

اسے شعر کہنا کسی نے نہیں سکھایا نہ اس کے والد شاعر تھے نہ دادا نہ نانا (جس پر کہ مجھے فخر رہتا ہے۔)

وہ اپنی ماں کی گود میں بھی نہیں پلا جس کے لاڈ میں اسے فراغت کا احساس ہوتا اور فنونِ لطیفہ کی طرف متوجہ ہوتا۔

نہ اسے اس زمانے کے سردارانِ دہلی کی سرپرستی حاصل تھی جو جس کو چاہتے بناتے جسے چاہتے بگاڑتے۔

جب وہ اسکول میں تھا اس وقت تک راشد اور فیض منظرِ عام پر نہیں آئے تھے اور نہ مجاز وغیرہ کا شہرہ دلّی میں اتنا ہوا تھا۔

اس کے باوجود اس نے جو مقام حاصل کیا اس کی بڑائی اور وجوہ پر تو اس کا تبصرہ نگار ہی لکھے گا میں تو اتنا جانتا ہوں کہ وہ اس وقت کے ہندوستان میں ایک بہت اچھا شاعر مشہور تھا۔

اسے محبت کرنے کی عادت تھی۔ اپنی ذات پر اس کی کم اعتمادی اتنی زیادہ تھی کہ وہ تقریباً ہر قریب سے نظر آنے والی لڑکی کو پسند کر لیتا تھا اور پھر آپ ہی آپ اس سے مایوس ہوتا رہتا تھا۔ اس کی پہلی "بڑی" محبت ایک خاتون سے شروع ہوئی جو ایک اسکول میں پڑھاتی تھیں وہ ایک معصوم صورت بے پردہ اور نوعمر خاتون تھیں جو کالجوں کے مباحثوں میں بھی جاتی تھیں، ان کے بارے میں کسی قسم کی برائی کا ذکر کرنا آج بھی جبکہ مجھے ان کی موت یا حیات کا علم نہیں، میں جائز نہیں سمجھتا لیکن اختر صاحب کو یہ گمان ہو گیا کہ وہ اس کی موجودگی کو محسوس کرتی ہیں۔ بس اب اختر صاحب بالکل سنجیدگی سے ان پر عاشق ہو گئے پہلے تو ان کے داؤں پڑاتے تھے یعنی اپنی کم مائگی کا رونا اور اپنی خداداد صلاحیتوں کا شکوہ کرنا ان خاتون پر دو تین صاف صاف نظمیں بھی لکھیں اور پڑھیں اور خوب SCANDAL پھیلایا۔ ان بیچاری نے آنا جانا بند کر دیا تو پشیمان ہوئے۔ پھر ان کے عشق میں تپنے لگے۔ اور پھر تو سچ مچ ہی جلنے لگے۔

پھر ایک بار وطن گئے تو ایک "سادہ و معصوم" پر عاشق ہو گئے۔ اب یہ اس چکر میں تھے کہ شادی ہو جائے لیکن وہ خاتون ان کی ہم وطن تھیں اور انھیں عشق و محبت کا کچھ ADVANCED تصور نہیں تھا۔ وہ شاید ان کی بیگم اول کی عزیزہ تھیں۔ اب جو آئے دو داغ بھی لے کر آئے۔

شاید ان کی شادی چھ برس کی عمر میں ہی کر دی گئی تھی۔ وہ بیوی ان پڑھ دیہاتن، یہ شاعر اور تعلیم یافتہ مگر یہ اس سے بے حد محبت کرتے تھے یعنی اس کی اس مصیبت سے کہ وہ ان کے پلّے کیوں باندھ دی گئی۔ اس بیوی کو انھوں نے بہت مدت بعد طلاق دی۔ وہ ان کے ساتھ نہیں رہتی تھی۔ اس کے کفیل ان کے والد تھے لیکن یہ اپنی محبتوں کے باوجود نہ جانے اس کے بارے میں کس طرح سوچتے تھے کہ طلاق نہیں دیتے تھے۔ اسے طلاق ۴۵ء یا ۴۶ء میں ہوئی۔

۱۹۴۷ء میں ان کی دوسری یا یوں کہیے پہلی شادی ہوئی۔ ان خاتون پر یہ دہلی سے علی گڑھ

جاتے جاتے عاشق ہوئے تھے اور چوں کہ یہ ایک اچھے خوش حال اور مشہور گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس لیے انھیں ایک باقاعدہ کیریر بنانے اور کھانے کمانے کی سوجھی بھی۔

میں ان کی شادی کا ہمیشہ مخالف رہا' میرا عقیدہ تھا کہ اس آدمی میں جو کرب اور محرومی کی آگ ہے وہ ختم ہو گئی تو یہ کوئی شکسپیئر نہیں ہے جو ایک اہلی زندگی گزارنے کے ساتھ ساتھ لکھے بھی جائے۔ میرا شبہ غلط بھی نہیں نکلا اور اس میں وہ آگ بجھ بھی گئی مگر کوئی کیوں چند نظمیں کہنے کی خاطر دکھ مول لیتا پھرے۔ آخر اس کا بھی تو حق تھا کہ اسے کوئی سکھ بھری آغوش ملے اور اس کی روح اور بدن کو ٹھنڈک پہنچائے۔

اختر محبت بہت شدت سے کرتا تھا' اس کی آنکھیں جلتی رہتی تھیں۔ کالج سے جانے کے بعد اس میں وہ شوخی اور شگفتگی نہیں رہی تھی جو اس کی کالج والی محبتوں کے زمانے میں بھرپور تھی۔ وہ روتا گاتا بھی نہیں تھا نہ غزل کے شعر پڑھتا تھا' نہ لمبے لمبے فقرے بولتا تھا نہ اس نے اپنی محرومیوں اور اپنے تجربات تقسیم کرنے اور جونیئر لوگوں پر دھونس ڈالنے کی عادت ڈالی تھی وہ تو ایک تلاش سی کرتا رہتا تھا' ایک پیاس اسے رہتی تھی پیار کی' چھاؤں کی ٹھنڈی ٹھنڈی لوریوں کی جو اسے بچپن سے جوانی تک نہیں ملی تھیں۔

اس کا دوست میں ہی نہیں تھا بہت لوگ تھے۔ ہم اس کے ساتھ دس بارہ گھنٹے گپ بازی' آوارہ گردی' گانے بجانے میں گزار سکتے تھے۔ اسے اپنے ساتھ کھانا کھلا سکتے تھے' سینما دکھا سکتے تھے اور بس۔ اس کے بعد وہ اپنے چھوٹے سے فلیٹ میں عطا محمد شعلہ کی کشید کی ہوئی شراب پی کر خاموش بیٹھ جاتا اور سوچتا رہتا تھا اور نظمیں لکھتا رہتا تھا۔ ایسی نظمیں جیسے :

خدائے عالم بلند و برتر
سنا ہے اس تیرے خاکداں میں
محبتوں کے لطیف چشمے
مسرتوں سے بھرے ہوئے ہیں
یہ وادیاں ہیں گلوں کا مسکن

مگر مجھے کیا دیا یہ تو نے
شباب اک زہر میں بجھا کر
خراب آنکھیں لہو رلا کر

اختر میراجی سے بہت متاثر تھا اور جب وہ آئے تو ان سے بہت مانوس بھی ہو گئے۔ ان دونوں کی دوستی مرتے دم تک رہی اور یہ تو سب کو معلوم ہے کہ میراجی کی لاش لے جانے والے چار آدمیوں میں سے ایک اخترالایمان بھی تھا۔ مگر اسے میراجی سے یہ بات جان کر بڑی حیرت ہوئی کہ انھوں نے صرف ایک بار محبت کی اور اسی محبت کی لاش اٹھائے پھرتے ہیں۔ اس کی محبتیں کوئی کھیل تماشے نہیں تھیں فلرٹ کرنے کی تو اس میں استطاعت ہی نہیں تھی۔ عیاشی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ اس کی محبت اتنی ہی گہری شدید اور حسین ہوتی تھی جیسی ایک ایک ذکی الحس آدمی کو ہو سکتی ہے لیکن اس کی مسلسل ناکامیاں یعنی اُدھر سے بالکل بے توجہی سے اپنے محبوب بدلنے پر مجبور کر دیتی تھی۔

"اب ارادہ ہے کہ پتھر کے صنم پوجوں گا"

یہ جو احساس تھا کہ کوئی لگاوٹ نہیں کوئی تغافل نہیں یہ جوان لڑکیوں کے UN- APPROCHABLE ہونے کا احساس تھا اس نے اسے کھا لیا تھا۔ پھر یہ کیفیت کچھ ماورائی خیالوں میں تبدیل ہو گئی اور اس نے اپنے اطمینان کے لیے کچھ یوں سمجھ لیا کہ اس کی آئیڈیل محبوبہ تو اس دنیا میں موجود ہی نہیں ہے۔ اس نے اپنی محبوبہ کے لیے ایک نام تجویز کیا "زلفیہ" اور کہا کہ وہ تو اس جہان کی مخلوق ہی نہیں ہے وہ تو میرا ایک تصور ہے، ایک ہیولیٰ ہے، ایک کیفیت ہے جو آب و گل سے پیدا نہیں ہو سکتی اور میں تو کبھی کبھی اس کے مظاہر کی جو تھوڑے بہت کسی کسی کی اداؤں میں نظر آتے ہیں پرستش کر لیتا ہوں ورنہ وہ تو بس ملے گی ہی نہیں۔ اس نے اپنی دوسری کتاب بھی "زلفیہ" کے نام معنون کی اور بہت سی نظموں میں:

"تم ہو کس بن کی پھلواری آ تا پتہ کچھ دیتی جاؤ"

اس کے گیت گائے۔

مگر بات تو وہی تھی۔ وہ زلفیہ اس کی اپنی بے چینی تھی وہ بے چینی نہیں جو ہر سوچنے والے کو ازل سے ابد تک رہتی ہے نہ وہ پیاس جسے DIVINE DISCONTENMENT کہتے

ہیں ۔ اسے تو ایک ستھری ذہین نوجوان عورت درکار تھی جو اس کی صلاحیتوں سے پیار کرے، اس کو پیار کرے اور اس کے ساتھ سوئے ۔

وہ لڑکی اسے مدّتوں نہ ملی ۔ ایسی لڑکی ایک بے کار شاعر کو آج بھی آسانی سے نہیں ملتی ۔ وہ وقت تو کمیشنڈ افسروں کا تھا ۔ ایک سے ایک پھول ہاتھ سے نکلا جاتا تھا ۔ بڑے بڑے جاہل لٹھ لونڈے دس دس جماعت پاس کر کے ڈیرہ دون پہنچے کمیشن لیا، چھٹّی پر آئے اچھی لڑکی سے فلرٹ کیا اور لے اڑے ۔ گھٹیا کو یہ پسند نہ کرے بڑھیا اس کو خاطر میں نہ لائے ۔ اب کون یہ دیکھتا پھرے کہ یہ آدمی جس کا قد چھوٹا ہے، جس کا رنگ کالا ہے، جو کھدّر پہنتا ہے اور نظمیں لکھتا اور کچھ کھاتا کماتا نہیں ہے آخر کن کن دیگر صلاحیتوں کا مالک ہے ۔ اس چکّر میں نہ لڑکیاں پہلے آتی تھیں نہ آج آتی ہیں ۔ ابھی ہم نے اسی کراچی میں ایک حسین خاتون کا حال سُنا ہے جو ایک سول سروس والے سے کورٹ شپ کر رہی تھیں جو چل نہ سکی ۔ اس سے پہلے ان خاتون نے کسی سے کھلے کورٹ شپ نہیں کی تھی ۔

تو اختر کو مدّتوں اس کی زلفیہ نہیں ملی ۔ میری رائے میں زلفیہ ہونے کے لیے ایک لڑکی کو خود دس بارہ COMPLEXES میں مبتلا ہونا ضروری ہے یا وہ کسی قسم کے ہسٹریا کی مریض ہو یا محبّت میں ناکام رہی ہو یا اپنے گھر سے بہت تنگ ہو ۔ ایک نارمل لڑکی کے لیے کسی "صرف شاعر" سے محبّت کرنا بڑا کٹھن کام ہے اور شادی پر تیار ہو جانا تو بہت ہی جان جوکھوں والی بات ہے ۔

مگر اس کو ایک زلفیہ مل گئی ۔ اس نے اس کی محبّت قبول کی اور اس کی ہو گئی جب اس نے محبّت کی وہ علی گڑھ میں پڑھتا تھا ۔ شادی تک اسے تین برس گزارنے پڑے ۔ جب وہ پیام دینے جا رہا تھا تو ایک رات پونہ کی ایک خاموش پہاڑی پر ہماری بڑی طویل گفتگو ہوئی ۔ وہ اس زمانے میں خاصا کھاتا پیتا آدمی تھا ۔ ایک اچھا سا مکان لے رکھا تھا، میراجی کو ایک رم کا ادّھا روز پلا سکتا تھا اور میں بھی اسی کا مہمان تھا ۔ اس نے بنک میں اکاؤنٹ کھول رکھا تھا ۔ جب وہ چیک کاٹتا تو مجھے دیکھتا ۔

"کیوں بے ۔ یاد ہے میں نے "گرداب" ڈیڑھ سو روپے میں بیچی تھی ۔"

پھر وہ مسکراتا ۔

"یار اتنی مدّت بعد اس بیچھو رین کی اجازت بھی نہ دو گے ؟"

تو اس زمانے میں اس کی اور میری ایک طویل گفتگو ہوئی۔ اس نے خود مجھے اپنی داستان ایسے سنائی جیسے کسی نئے آدمی کو سنا رہا ہو۔ وہ ٹہلتا رہا اور بولتا رہا۔ اس نے ان استانی صاحبہ کا ذکر کیا۔ اس گاؤں والی کا ذکر کیا اور شوخ لڑکی کا ذکر کیا جو میری منگیتر تھی اور جس سے یہ علی گڑھ میں یہ جانے بغیر محبت کرتا رہا کہ وہ میری منگیتر ہے (وہ خاتون میری بیوی نہیں ہیں) پھر اس نے اپنی بیوی کا ذکر کیا اور اپنے باپ کا ذکر کیا اور پھر چپ چاپ بیٹھ گیا۔ میں چپ رہا۔

پھر اس نے اپنی زلفیہ کا ذکر کیا اس کے بارے میں وہ CONFUSED تھا اس وقت اسے یقین نہیں تھا کہ ان کے والدین شادی کی رضامندی دے دیں گے نہ اسے یقین تھا کہ اسے شادی کے لیے جانا چاہیے۔

میں نے پوچھا یہ بتاؤ کہ لچھمی بائی سے تمھارا کیا معاملہ تھا۔

یہ لچھمی بائی دلّی کی ایک نوعمر طوائف تھی۔ گانا دانا تو یوں ہی آتا تھا۔ اصل میں ایک پیشہ ور پاتر تھی۔ بوٹا سا قد کھلتا ہوا رنگ تیھرٹی گرٹھوال کے نرم نرم خد و خال۔ انھیں کچھ شعر شاعری کا خبط تھا اور کسی مجرے میں اس حقیر کا نام نامی سن کر یا صورتِ زیبا دیکھ کر عاشق ہو گئی تھیں۔ میں نے ان کا تخلص جمال رکھا تھا اور حسبِ فرمائش غزلیں ان کے تخلص سے کہہ کر دے دیتا تھا۔ یہ عام طور پر کالج کے لان میں آکر ملتی تھیں جہاں ایک زمین دوز درگاہ تھی۔ اختر کو جب اس کا علم ہوا تو پہلے تو مجھے علمِ جنس پر لیکچر وغیرہ دیا پھر کہا ملاؤ۔ میں نے لے جا کر ملا دیا۔ اس کے بہت بعد جو وہ ملی تو ان کی بڑی شکایت کی کہ صاحب دیکھیے آتے ہیں۔ آدھی رات تک گانا سنتے ہیں پھر کہتے ہیں کہ چلو۔ میں جو ساتھ گئی تو ادھر ادھر کی باتیں کیے گئے اور بس۔ میں نے اختر سے پوچھا تو یہ بہت خفا ہوا۔ بھائی وہ بہت بدمعاش عورت ہے تو اس کی باتوں پہ نہ جا۔ تجھے [illegible] بناتی ہے مجھ سے تو اس کا خاص تعلق ہو گیا ہے۔ بس تو اس قصّے میں نہ پڑ۔

تو یہ بات میں نے پھر اس سے کوئی پانچ برس بعد پوچھی تھی۔ اس دوران میں وہ لچھمی بائی کسی کے گھر بیٹھ چکی تھی۔

میرا سوال سن کر پہلے تو چپ چپ سا رہا پھر ہنسنے لگا۔

"سچی بات بتا دوں" اس نے کہا "میں اس زمانے میں اتنا تھکا ہوا تھا کہ مجھے اپنے اوپر اعتبار نہیں رہا تھا میں نے سوچا آزما لوں۔"

"پھر کیا معلوم ہوا" میں نے پوچھا۔

اب وہ شرما شرما کر مسکرانے لگا۔

یار سچی بات تو یہ ہے کہ میں یوں ہی رہا۔ میں تو جب بھی اس کے پاس گیا فیل ہوا۔ بس یہی تجھ سے چھپایا تھا اور اسی کی وہ شکایت کرتی ہوگی۔

مزید سوالوں پر قسمیں کھانے لگا پھر بحث کرنے لگا۔ اپنا نظریۂ حیات بتانے لگا۔

پھر اس نے اقرار کر لیا کہ کچھی سے اس کو محبت ہو گئی تھی اور وہ اسے کرائے پر لے کر گھنٹوں اپنے سامنے بٹھائے رکھتا تھا۔ اور دیکھے جاتا تھا۔

یہ کچھی اس کی آخری فضول محبت تھی۔ ایک پسندیدہ بدن کی عورت جس کا جسم وہ خرید سکتا تھا اور جس میں کوئی روح نہیں تھی۔

اختر کی شادی ہو گئی۔ اب اس کے تین بچے بھی ہیں۔ وہ اپنی زلفیہ سے محبت کرتا ہے اور اسے کسی عنوان یہ کہنے کا حق نہیں کہ اسے اب بھی زلفیہ کی تلاش ہے جو اس تاریک سیارے کی مخلوق نہیں ہے اور یوں تو ہم سب کو کسی نہ کسی زلفیہ کی تلاش ہے جو ہمیں کبھی نہیں ملتی۔

مجھے خوشی ہے کہ اختر کی داستانِ محبت مسرت پر ختم ہوئی۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ جنھیں چاہا جائے وہ مل جائیں۔ اب وہ اتنا بوڑھا ضرور ہو گیا ہے کہ اب یہ زلفیہ نہ بھی رہے تب بھی وہ کسی سے جوانی کا سا عشق نہیں کر سکتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ میری بھابی اختر کی آخری عورت ہیں ——— اور پہلی بھی۔

اب یہ اس کا کام ہے کہ ایک محبوب عورت کی غم گساری سے جو مثبت عظمتیں پیدا ہوتی ہیں انھیں کام میں لائے۔ ایک آسودگی ہزار اور نا آسودگیوں سے مل کر انھیں کیا کیا نئے رنگ دیتی ہے یہ اسے معلوم ہو چکا ہوگا۔

میری یاد میں اختر نے گھٹیا کام کوئی نہیں کیے۔ جب وہ بے کار محض تھا تو میں طالب علم تھا اور اپنے خراب حالات کے باوجود اس سے بہت بہتر مالی حیثیت رکھتا تھا ہم نے کھانا ساتھ ضرور کھایا، سینما بھی دیکھا لیکن اس نے کبھی میرے داموں شراب نہیں پی اور گو وہ شراب

پیتا تھا لیکن مجھے میرے زمانہ طالب علمی میں نہیں پینے دیتا تھا۔ میری ملاقات مجاز مرحوم سے بھی تھی بلکہ جب وہ ہارڈنگ لائبریری میں ملازم تھے تو ایک مدّاح سمجھ کر یا بے کاری یا ساتھی سمجھ کر وہ میرے ساتھ بہت سا وقت گزارتے تھے، اب اس کی وجہ خواہ کچھ ہو ا لیکن مرحوم اپنی عظمتوں کے باوجود ان معاملات میں خاصے بھلے آدمی تھے۔ میں اپنا ذکر نہیں کرتا میں تو ان کا عقیدت مند تھا وہ ہر چھوٹے بڑے کو پھانسنے میں کوئی سبکی محسوس نہیں کرتے تھے خواہ شراب کے عوض وہ انھیں اپنے شعر سنائے جن سے انھیں چراغ پا ہو جانا چاہیے۔ خواہ انہی کے بارے میں الٹی سیدھی رائیں دے۔ اس سے بدتر کیفیت اختر شیرانی مرحوم کی تھی اور کئی دوسرے بزرگ تو خیر اب بھی موجود ہیں۔

شراب ہی کیا میں نے اسے ضروریات زندگی کے لیے بھی سستا ہوتے نہیں دیکھا۔ آخر اسے بھوک لگتی تھی۔ مکان کا کرایہ، دھوبی کی دھلائی، ان سب کے لیے کم سہی مگر روپیہ چاہیے تھا۔ جب اسے ٹیوشن بھی نہ ملتا تو وہ کتابیں بیچنی شروع کر دیتا تھا۔ اس نے مقابلوں میں جیتی ہوئی کتابیں۔ کپ، ٹرافیاں جو ہاتھ لگا بیچ دیا۔ اس نے ریڈیو پر اچھے اچھے گیت بے حد سستے داموں پر بیچے بلکہ کئی بار ریڈیو اسٹیشن پر صرف RECITATION بھی کیا۔ جب مجھے بہت برا لگا مگر وہ کہتا تھا مزدوری ہے پیارے بھیک تو نہیں ہے قرض تو نہیں ہے۔

اور جب کی یہ بات ہے اختر الایمان کوئی نومشق اور گمنام آدمی نہیں تھا۔ اس کا ایک مجموعہ "گرداب" چھپ چکا تھا۔ اس پر کئی مضامین آچکے تھے۔ اسے نئے ادب کے پڑھنے والے خوب جانتے تھے اور مانتے بھی تھے اسے حق حاصل ہو گیا تھا اپنی INTELLECT کے معاوضے میں آسودہ حال ادیبوں سے جھوٹے سچے تعلقات قائم کر کے اور کچھ نہیں تو قرض ہی لینا شروع کر دے جیسا کہ اس وقت کے اچھے خاصے پڑھے لکھے ادیب کیا کرتے تھے اور آج بھی کرتے ہیں۔

یہ مزدوری کی بات اسے احسان دانش نے سکھائی تھی۔ ۴۱۔۱۹۴۰ء میں جب احسان اپنی شہرت کے عروج کو پہنچ چکے تھے تو ان سے میری بھی ملاقاتیں اختر کے گھر ہوئیں بعد میں ان کی راہیں الگ ہو گئی تھیں۔ مگر اس وقت اختر ان سے ملتا جلتا رہتا تھا اور جب بھی یہ دلی آتے انھیں اپنے گھر ضرور لاتا۔ انھوں نے اسے بتایا اختر صاحب دیکھو شاعری واعری تو اپنے

حسابوں سب چلا لیتے ہیں روٹی مزدوری اسے ملتی ہے۔ مزدوری کی عادت ڈالو عزیزم۔
اور عزیزم نے واقعی اکیلے ہونے اور آوارہ ہو جانے کے تمام امکانات کے باوجود مزدوری
کی عادت ڈال لی۔ وہ ان تھک آدمی ہے گھنٹوں پڑھ سکتا ہے اور گھنٹوں لکھ سکتا ہے شعر
نہیں۔ فائل سے لے کر فلم سینیریو تک جو وہ آج کل لکھتا ہے۔ بمبئی میں صرف منظر نامہ
لکھنے والا آدمی بال بچوں کے ساتھ زندہ نہیں رہ سکتا، اگر چودہ گھنٹے روز کام کرنے کی
عادت نہ ہو۔ اس نے ریڈیو کے لیے بڑے پیارے پیارے گیت لکھے تھے۔ پونہ میں اس نے
فلمی گیت بھی لکھے مگر وہ صرف فلمی گیت لکھنے والا آدمی نہ ہو سکا۔ مجھے فلمی دنیا کا تھوڑا سا تجربہ
ہے۔ یہاں کی بات تو الگ ہے۔ بمبئی میں گیت کی خوبی تو بعد میں معلوم ہوتی ہے پہلے لکھنے والے
اور میوزک ڈائرکٹر کے تعلقات کا دخل ہوتا ہے۔ بڑے بڑے لکھنے والے خاک ہو کر رہ جاتے
ہیں۔ میراجی سے بہتر اس مزاج کا آدمی کون گزرا ہے۔ میراجی کوئی ناسمجھ خر دماغ آدمی بھی
نہیں کہ SITUATION کو نہ سمجھ سکتے مگر وہ صرف گیت لکھ سکتے تھے۔ میوزک
ڈائرکٹر اور سیٹھوں کی خوشامد نہیں کر سکتے تھے۔ سو ان کا حشر سب کو معلوم ہے
جب میں اور وہ پونا میں اختر کے گھر میں چار مہینے ساتھ رہے تھے تو ان کا کرشن چندر اور کس کس
کے تعارفی محرکوں کے باوجود صرف ایک گیت سو روپے کا بک سکا تھا۔ یہ بے چارہ منظر نامہ
لکھتا ہے، کہانیاں لکھتا ہے اور پھر انھیں سیٹ پر جمتے اور اکھڑتے دیکھتا ہے اور پھر لکھتا ہے۔
اور یہ محنت آج سے نہیں ہے، زلفیہ اور زلفیہ کے بچوں کی وجہ سے نہیں ہے، کام کرنے
کی محیّر العقول عادت سے ہے، جب یہ کالج میں پڑھتا تھا اور ٹیوشن کرتا تھا جب یہ سپلائی
میں کام کرتا تھا بلکہ جب یہ بھینسوں کو ہوا خوری کراتا تھا۔ یہ بات کافی ہاؤس میں بیٹھ کر دنیا
بھر کو گالیاں دینے والے نہیں سمجھیں گے نہ وہ جو کچھ کیے بغیر اپنی عظمتوں کا شکار ہوئے جاتے
ہیں۔ محنت بڑی سخت چیز ہے۔ ریڑھ کی ہڈی دوہری تہری ہو جاتی ہے۔ بال سفید پڑ جاتے
ہیں مگر اس سے کیا کچھ بچ جاتا ہے یہ سب کا دل جانتا ہے۔
میں نے اس کی محنت سے اس کی بذلہ سنجی میں فرق آتے نہیں دیکھا۔ کبھی کبھی چڑچڑا پن
ضرور محسوس ہوا اور یہ فطری بھی ہے۔ عام طور پر وہ دوستوں میں اسی طرح چونچال رہتا تھا
جیسے وہ سپلائی کا کلرک یا پرائیویٹ معلّم نہیں ہے۔ اب آخر میں اسے اپنی کم روئی کا شعوری
احساس بھی جاتا رہا تھا۔ یہ اتو وہ پہلے بھی نہیں مانتا تھا مگر بمبئی کے قیام نے اسے اس معاملے

میں شگفتہ بنا دیا تھا۔ ایک بار ایک گروہ نے طے کیا کہ تاج ہوٹل میں رات کا کھانا کھائے۔ ان میں اختر بھی تھا اپنے سفید کھدر کے کرتے اور پاجامے میں ملبوس۔ چلتے چلتے ایک صاحب نے دبی زبان میں بتایا کہ وہاں ڈنر جیکٹ ضروری ہے۔ لوگوں نے اس کی طرف دیکھا اس نے کہا آپ فکر نہ کیجیے میں اپنا کرتہ اتار لوں گا۔

مگر اس میں شک نہیں کہ اپنی ذات پر بڑھتے ہوئے اعتماد میں وہ یہ بھول چلا تھا کہ اس نے

خراب آنکھیں لہو رلاکر

جیسے شعر بھی کہے ہیں۔ اس نے فاقے بھی کیے ہیں اس نے عطا محمد خاں شعلہ کی خود کشید سنگترے کی شراب بھی پی ہے۔ یہ میں اس زمانے کی بات کر رہا ہوں جب ہم جدا ہوئے ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ دلی آکر اس نے دو دن میری خبر نہ لی' میں نے شکوہ کیا تو عذر کیا کہ بھئی وہاں قریب کوئی ٹیکسی سٹینڈ نہیں ہے' میں آس پاس ہی لوگوں سے ملتا رہا۔ اس سے مجھے یہ احساس ضرور ہوا کہ یا تو کار وغیرہ کا عادی ہو گیا ہے یا بھی پر چلتے چلاتے دھونس جما رہا ہے کہ میں اپنی عادت کے مطابق اس بات کو ان پرانے دوستوں میں شہرت دوں جو اسے اچھا اور بڑا آدمی مانتے ہوئے بھی اپنے سوٹوں کی کریز پر مرے جاتے تھے۔ خیر یہ اس کا حق تھا ایک تھکے ہوئے آدمی کو کم از کم اتنا آرام ملنا ہی چاہیے۔

میں نے اس مضمون میں جیسا کچھ میرا فوری تاثر اختر کے بارے میں ہوا بیان کر دیا ہے۔ نہ مجھ سے اس کے ادب کے بارے میں کچھ لکھنے کو کہا گیا نہ میں نے اس کی کوشش کی۔ میں نے "سوانح نگاری" بھی داجبی داجبی سی کی ہے۔ میں نے اس کی پستالوزی سے والہانہ عقیدت کا حال بھی نہیں سنایا نہ اس کی مارکسیت پر گفتگو کی۔ وہ بچوں کو بہت پسند کرتا تھا۔ اس کے عقائد سوشلسٹ تھے اور اگر اس کا بس چلتا تو وہ باقاعدہ طور پر اشتراکی ہو جاتا۔ جس زمانے میں اس نے ہندوستان کی ہر یونیورسٹی سے تقریری مقابلوں میں اوّل انعام لیا تھا اس وقت اسے اپنے زورِ خطابت میں لیڈری کی بھی سوجھی تھی' وہ سماجی اور سیاسی مباحثوں میں بڑے بڑوں سے ٹکر لے لیتا تھا اور جم کر لڑتا تھا مگر بعد کی زندگی سے معلوم ہوا کہ وہ لیڈر آدمی نہیں تھا۔ اس وقت مسلمان نوجوان یا تو لیگی ہو سکتے تھے یا اشتراکی۔ لیگ میں اس کی قدر ایک عام کارکن کی حیثیت سے زیادہ کیا ہوتی۔ اس وقت لیگی لیڈروں کے لیے موٹر رکھنا' نواب ہونا وغیرہ بہت

ضروری تھا۔ اشتراکی اسے خود قبول نہ کرتے ان کی پابندیوں اور سخت کوشی کا متحمل نہ وہ ہوسکتا تھا نہ وہ اس کی آزادہ روی برداشت کرتے۔ اس کی سیاسی زندگی خاصی ہنگامہ پرور رہی۔ کچھ دن سی آئی ڈی بھی اس کے پیچھے لگی مگر وہ ان کرموں کا نہیں تھا۔

پھر اس کی زندگی کے اور بھی پہلو ہیں روزمرّہ کاروبار کی اور عام قسم کی باتیں۔ اب میں یہ سب کیا لکھوں میں اس کا عقیدت مند تو ہوں نہیں جو میرا حافظہ سر جھکا کر ایک ایک بات یاد کرے اور دو چار عظمتوں کے غلافوں میں لپیٹ کر بیان کر دے۔ وہ اگر بڑا آدمی بنا بھی تو میرے سامنے اور ساتھ ساتھ۔ اس لیے میں اس کی بڑائی کو پورے طور پر سمجھ بھی نہیں سکتا۔ کوئی دوست کسی دوست کی برائیوں یا کمزوریوں کو اچھی طرح بیان نہیں کر سکتا۔ بس حیثیتوں یا شہرتوں کے فرق سے کچھ قدرتی تفریق سی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کا احساس بھی ہوتا ہے مگر اس احساس کی حیثیت بھی ثانوی ہوتی ہے۔ بڑے لوگوں سے الگ رہ کر ان کا مطالعہ کیا جائے یا ذہنی نشوونما کے ایک خاص درجے میں ان سے تعارف شروع ہو تو بہت سی باتوں کا صحیح اندازہ بھی ہو مگر اس کام کے لیے باسویل کا سا کلیجہ چاہیے۔ میں نہ تو اسے کوئی ڈاکٹر جانسن کی سی چیز سمجھتا ہوں نہ خود میں اتنے لمبے اور عمیق مطالعے کی ہمت ہے۔ چناں چہ میں نے اس مضمون میں نہ تو کسی ادبی اسلوب کا چکر چلایا ہے نہ ایک ایک کر کے اس کی عظمتیں گنوائی ہیں۔ بلکہ شاید میں کچھ اچھی باتیں چھوڑ بھی گیا ہوں۔ اور کچھ ایسی باتیں کہہ بھی گیا ہوں، جو خود مجھے اچھی نہ لگتیں، مجھے تجزیات کا کام بھی نہیں آتا جو میں اس کے ذہنی نشوونما کے کھیلے میں مبتلا ہو جاتا۔

مگر اس کے ذمّہ دار مضمون لکھوانے والے صاحب ہیں میں نہیں۔ میں تو اتنا جانتا ہوں کہ وہ مجھے مدّت العمر عزیز رہا ہے۔ خواہ اس لیے کہ جب اس سے ملا تو میں ایک بچہ تھا اور غیر شعوری طور پر سہی مگر وہ مجھ پر بہت دنوں اثر انداز رہا۔ خواہ اس لیے کہ وہ میرے سامنے اپنے دکھ درد کہتا رہا یا یوں کہ اس کی زندگی کا ایک طویل اور اہم حصّہ میرے ساتھ ساتھ گزرا۔ ایسے اسباب تلاش کرنے کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ بس ہم دونوں نے ساتھ مل کر بہت سے کھیل کھیلے اور ہنستے کھیلتے جدا ہو گئے۔

ویسے دیکھا جائے تو یہ بات کم اہم نہیں ہے کہ اس صدی کے اس دوسرے نصف حصّہ

میں دو افراتفری والے ملکوں میں ایک دوسرے سے مدّتوں سے جدا دو آدمی ہوں جن سے ایک دوسرے کو دوست کہتا اور سمجھتا ہے۔ یقیناً ہم میں سے ایک اچھا آدمی ضرور رہے اور اچھا آدمی ذہین ہو تو بڑا آدمی ہوتا ہے۔ میں تو اسے مبارک باد کے قابل سمجھتا ہوں کہ وہ ایک بہت محروم زندگی گزار گیا اور پھر اس نے کچھ کھوئی ہوئی مسرتوں کو بھی لیا۔ اور پھر اس نے کچھ نئی ہوئی مسرتوں کو بھی پالیا اور اس قصّے اور کشمکش میں وہ کوئی خود غرض اور کمینہ آدمی ہو کر پرانے رشتوں کو توڑ بھی نہیں بیٹھا اور آج بھی جو جو اس کے پرانے چاہنے والے ہیں اسے یاد کرتے ہیں اور اس یاد سے انھیں کوئی جھلاہٹ اور تلخی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ایک معصوم اور روشن مسرت کا احساس ہوتا ہے۔

اس عجیب عجیب کرداروں کی دنیا میں جو آج کی ہے یہ کتنی اچھی اور خوب صورت بڑائی ہوتی ہے۔

کہانی۔ افسانے کا صنفی جوہر

"ہر صنف کا اپنا ایک تقاضہ ہوتا ہے، ناول کے اپنے تقاضے ہیں، غزل کے الگ تقاضے ہیں۔ نظم کے الگ تقاضے ہیں۔ اس طرح افسانے میں بنیادی چیز کیا ہے؟ یقیناً کہانی کا جوہر۔ بعض لوگوں کے ذہنوں میں نئے افسانے کا یہ تصور جڑ پکڑ گیا تھا کہ نیا افسانہ صرف وہی ہے جس میں افسانہ پن نہ ہو یعنی کہانی صرف وہی کہانی ہے جس میں کہانی پن نہ ہو۔ یعنی کہانی نام کی کوئی چیز نہ ہو۔ اب یہ تو ٹھیک ہے کہ منطقی پلاٹ یا وقت کا منطقی تصور کہ ہر چیز بالکل ایک تاریخی ترتیب سے رونما ہو رہی ہے۔ اس چیز کو تو توڑا نئے افسانے نے لیکن توڑنے کا یہ مطلب نہیں تھا کہ اس میں سے کہانی کا عنصر ہی غائب ہو جائے۔ لوگ افسانے سے اس کا صنفی جوہر۔ یعنی جس کے بغیر افسانہ اپنے قاری کی توقعات کو پورا نہیں کر سکتا۔ چھینے لے رہے ہیں۔ افسانے کو ہماری ادبی روایت میں مرکزیت حاصل ہے۔ جس طرح شعری روایت میں غزل کے بغیر اردو شاعری کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح اردو میں فکشن کا تصور افسانے سے ہے۔ اردو میں افسانہ فکشن کی روایت کا جزو لاینفک ہے۔ اسی روایت سے کہانی کا عنصر غائب کر دیا جائے گا تو کہانی میں کیا رہے گا؟"

گوپی چند نارنگ

(آصف فرخی سے ایک مصاحبہ۔ ماہِ نو۔)

اختر الایمان

رفعت سلطانہ جاوید

(روداد حیات کے چند گوشے)

اخترالایمان اُتر پردیش کے ضلع بجنور میں پیدا ہوئے اسی اتر پردیش کے موضع راؤکھیڑی سے اُن کے ددھیال کا تعلق ہے۔ راؤکھیڑی ابتدا سے مسلمان راجپوتوں کی بستی ہے جہاں اب اور لوگ بھی آباد ہو گئے ہیں۔ اخترالایمان کے بزرگ اپنے آپ کو راجپوت کہتے تھے جن کے آبا و اجداد نے کبھی اسلام قبول کر لیا تھا۔

اخترالایمان کے دادا کا نام اقبال راؤ تھا۔ لوگ اُن کو بالے راؤ کہتے تھے۔ بالے راؤ کپڑے کا کاروبار کرتے تھے اور گڑھوال میں اُن کے کپڑے کی دُکان تھی۔ دادا کے انتقال کے وقت اخترالایمان کے والد کی عمر گیارہ بارہ سال کی رہی ہو گی۔ انتقال کے وقت کپڑے کی ایک دُکان اور مکان دادا کا ورثہ تھا جو ان کی اولاد کے حصے میں آیا۔ اخترالایمان کے والد بڑے بھائیوں جھولی بخش اور مولا بخش نے کپڑے کی دکان اور مکان پر قبضہ کر لیا۔ اخترالایمان کی دو پھوپیاں بھی تھیں۔ ایک کا نام حکیمن تھا اور دوسری کا نام اخترالایمان کو بھی یاد نہیں رہا۔ بڑی پھوپی ملک پور میں بیاہی گئی تھیں۔ ان کے شوہر کاشت کاری کرتے تھے یہ دونوں ناخواندہ تھے اور بہت غریب چھوٹی پھوپی لاہور میں بیاہی گئی تھیں۔ ان کے شوہر معلّم تھے اور خاصے تعلیم یافتہ اخترالایمان نے اپنی چھوٹی پھوپی کو دیکھا بھی نہیں البتہ بڑی پھوپی اخترالایمان کو بہت پیار کرتی تھیں اُن کے بعد اخترالایمان کے والد فتح محمد تھے اور سب سے چھوٹے چچا تھے جن کا نام محمد یامین تھا۔ محمد یامین بہت خوبصورت تھے لوگ اُن کو چندا کہتے تھے۔ والد کے انتقال کے وقت چچا محمد یامین کی عمر نو دس سال کی ہو گی۔

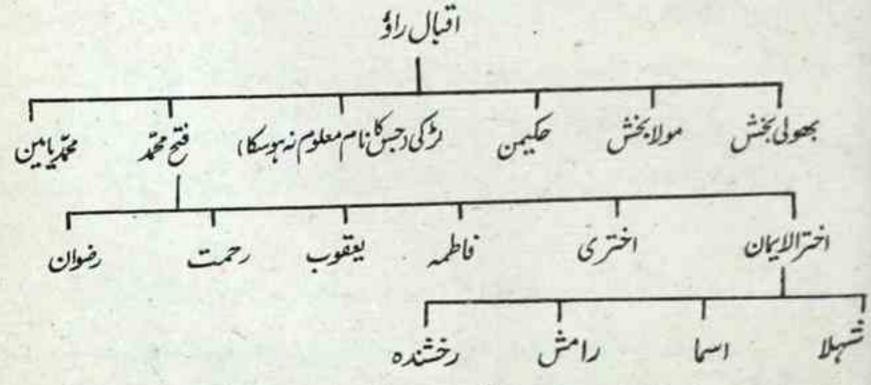
دادا کے انتقال کے بعد جب دونوں بڑے بھائیوں نے اپنے والد کے سارے ورثے پر قبضہ جما لیا تو اخترالایمان کے والد گھر چھوڑ کر سہارن پور چلے گئے۔ چھوٹے بھائی محمد یامین بڑے بھائیوں کے ہاں رہ گئے۔

اخترالایمان کے والد فتح محمد ۱۲ جنوری ۱۸۸۰ء کو موضع راؤکھیڑی میں پیدا ہوئے۔ یہ بڑی اچھی

صلاحیتوں کے مالک اور بڑے ذہین آدمی تھے۔ قرآن شریف حفظ کیا تھا عربی جانتے تھے۔ فارسی بھی پڑھی تھی۔ اردو ہندی میں ملکہ تھا بہت خوش خط تھے۔ طب کی بھی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ اختر الایمان کہتے ہیں کہ والد کے مزاج میں ضد بہت تھی۔ اختر الایمان کے والدین میں ہمیشہ شکر رنجی، اختلاف اور لڑائی جھگڑا رہتا تھا۔

اختر الایمان کے والد کی زندگی بڑی دور پیشانہ اور خانہ بدوشوں کی سی رہی امامت کو انھوں نے بطور پیشہ اختیار کیا تھا۔ ایک گاؤں سے دوسرے گاؤں چلے جایا کرتے تھے اور وہیں امامت کے ساتھ مسجد میں مکتب بھی کھول لیتے تھے۔ جہاں ہر عمر کے لڑکے لڑکیاں پڑھنے آیا کرتے تھے۔

اختر الایمان کے والدین میں اَن بن اور دُوری کا ایک سبب یہ تھا کہ والدہ ناخواندہ تھیں اور والد رنگین مزاج۔ کمباسی کے جس دیہات میں وہ پڑھایا کرتے تھے وہاں جمیلہ نامی ایک لڑکی بھی پڑھنے آیا کرتی تھی، گورا رنگ، لانبا قد، چھریرا بدن، دلآویز ناک نقشہ۔ والد جمیلہ سے مانوس ہو گئے۔

اختر الایمان کے والدین کو چھ اولادیں ہوئیں، تین لڑکے اور تین لڑکیاں۔ ان میں اختر الایمان سب سے بڑے ہیں۔ اختر الایمان کے بعد بہن اختری اور ان کے بعد فاطمہ اُن کے بعد بھائی یعقوب اور ان سے چھوٹی ایک بہن رحمت تھیں۔ چھوٹی بہن رحمت کے بعد اختر الایمان کے ایک اور بھائی رضوان پیدا ہوئے لیکن پیدائش کے کچھ ہی دنوں بعد ان کا انتقال ہو گیا۔ اختر الایمان کا شجرہ اس طرح ہے:

بہنوں میں اختری کی شادی بڑے تایا کے بڑے لڑکے بشیر سے ہوئی تھی جو سلائی کا کام کرتا تھا اور فاطمہ کی شادی اپنی خالہ حمیدن کے بڑے لڑکے خدا بخش کے ساتھ ہوئی جو حافظ تھے، وہ کسی مسجد میں امامت نہیں کرتے تھے۔ شروع میں چھوٹی موٹی تجارت کرتے تھے، ایک دُکان کھول رکھی تھی، بعد میں درزی کا کام

سیکھ کر کپڑے سینے لگے ۔ اختر الایمان کے ایک اور بھائی یعقوب بقیدِ حیات ہیں۔انٹرمیڈیٹ تک تعلیم حاصل کی ہے پیشہ تدریس سے وابستہ ہیں اور دلّی کی کسی مسجد میں رہتے ہیں تیسری بہن رحمت کی شادی ان کی خالہ مجیدن کے بڑے لڑکے لیسین کے ساتھ ہوئی ۔

اختر الایمان جمعہ ۴ محرم ۱۳۳۴ ہجری مطابق ۱۲ نومبر ۱۹۱۵ء کو قلعہ پتھر گڈھ میں پیدا ہوئے جو عام طور پر قلعہ ہی کے نام سے موسوم ہے پتھر گڑھ ایک چھوٹا سا موضع ہے جو قصبہ نجیب آباد سے ایک ڈیڑھ فرلانگ کے فاصلے پر ہے اور اب نجیب آباد کا حصّہ ہے۔ پتھر گڑھ اختر الایمان کا ننھیال ہے۔ نانا کا نام اللہ دیا تھا نانی کا نام اختر الایمان کو بھی یاد نہیں ۔ اختر الایمان کی تین خالائیں اور ایک ماموں ہیں بہنوں میں اختر الایمان کی والدہ سلیمن سب سے بڑی ہیں۔ان کے بعد ماموں عبدالحمید صاحب ہیں جو حیات ہیں اور قلعہ میں امامت کرتے تھے اب ریٹائرڈ ہو گئے ہیں ۔ والدہ کے بعد حمیدن اور ان کے بعد مجیدن اور سب سے چھوٹی جمیلہ ہیں ۔

اختر الایمان کی موجودہ بیوی کا نام سلطانہ منصوری ہے جن سے اختر الایمان کے تین لڑکیاں اور ایک لڑکا ہے سب بچوں نے خاصی تعلیم حاصل کی ہے ۔ اختر الایمان کی سب سے بڑی لڑکی شہلا ہیں جن کی شادی فلم کے نامور اداکار امجد خاں سے ہوئی۔ شہلا نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے گولڈ میڈل حاصل کیا ہے دوسری لڑکی اسما ہیں ۔ اسما نے بھی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم ۔ اے کیا اور حسین احتشام سے بیاہی گئیں جو اس وقت دمام میں انجینیئر ہیں ۔ تیسرے رامش (لڑکا) ہیں یہ تعلیم حاصل کرنے کے بعد دوبئی میں ملازم ہو گئے تھے ۔ انھیں فوٹو گرافی کا بڑا شوق ہے اور اب بمبئی میں مقیم ہیں، فلم میں اداکار بننے کا خیال رکھتے ہیں ۔ چوتھی لڑکی رخشندہ ہیں یہ اسکول میں پڑھاتی ہیں۔ اُن کی شادی فہیم خاں (جاوید) سے ہوئی ہے یہ ابوظہبی میں ہلٹن ہوٹل کے منیجر ہیں ۔

اختر الایمان کے بچپن کا دور خانہ بدوشانہ رہا ہے ۔ اختر الایمان کو اکثر اپنے والد کی امامت کے سلسلے میں ایک گاؤں سے دوسرے گاؤں جانا پڑتا تھا اس وقت اختر الایمان کی عمر دس گیارہ سال کی ہوگی ۔ رکڑی چھوڑنے کے بعد اختر الایمان کو اپنے والد کے ہمراہ کمباسی آنا پڑا ۔ یہ دیہات جن میں اختر الایمان کا بچپن گذرا مسلمانوں، آریاؤں اور راجپوتوں کا تھا ۔ کمباسی میں جو گھر انھیں رہنے کو ملا تھا کہا جاتا تھا کہ اس میں آسیب کا اثر تھا ۔ یہاں اختر الایمان کے چھوٹے بھائی رضوان پیدا ہوئے لیکن پندرہ دن کے بعد ہی ان

کا انتقال ہوگیا۔ اخترالایمان کے والد اکثر مسجد کے حجرے میں سویا کرتے تھے انھوں نے یہاں بھی گاؤں کی کسی مسجد میں مکتب کھول رکھا تھا جہاں دیہات کے لڑکے لڑکیاں پڑھنے آیا کرتے تھے۔ کیاسی کے بعد اخترالایمان کے والد سُگھ مدرسہ چلے گئے۔

سُگھ مدرسہ دراصل ایک یتیم خانہ تھا جو ایک بغیر چھت کی مسجد اور چند پھونس کے چھپروں پر مشتمل تھا۔ سُگھ مدرسے کے مہتمم یا روحِ رواں حافظ اللہ دیا نام کے ایک صاحب تھے۔ اس مدرسے میں تقریباً ساٹھ ستر لڑکے تھے جو زیادہ تر آس پاس کے مواضعات سے آتے تھے۔ یہاں دینی تعلیم کا انتظام تھا۔ اخترالایمان کیاسی سے سُگھ مدرسہ اپنے والد کے ساتھ آئے تھے والد چند دنوں رہ کر اخترالایمان کو یہاں مدرسہ میں چھوڑ کر چلے گئے۔ اب انھوں نے امامت کے بجائے مدرسے کے لیے چندہ اکٹھا کرنے کا کام شروع کر دیا تھا۔ چندے کے لیے وہ گاؤں گاؤں گھومنے لگے۔ جانے سے پہلے والد نے اخترالایمان کو نماز پڑھنی سکھائی سُگھ مدرسہ ہی میں اخترالایمان نے قرآن شریف حفظ کرنا شروع کیا اور اٹھارہ بیس پارے حفظ کیے۔

سُگھ مدرسے میں اخترالایمان کے قیام کی مدّت ایک یا ڈیڑھ سال رہی۔ چند دنوں بعد مدرسے کے روحِ رواں حافظ اللہ دیا اور والد میں اختلاف ہوگیا۔ اللہ دیا کی کسی بات پر والد چراغ پا ہوگئے اور انھوں نے سُگھ مدرسہ سے قطعِ تعلّق کر لیا۔ اخترالایمان والد کے ساتھ سُگھ بستی میں رہنے لگے جہاں انھوں نے ایک مکان لے لیا تھا جو رحمت نامی ایک کسان کا تھا۔ سُگھ بستی آنے کے بعد اخترالایمان کی تعلیم کا ڈھرّا ہی بدل گیا، سُگھ مدرسے میں وہ قرآن حفظ کر رہے تھے لیکن یہاں والد نے انھیں سرکاری مڈل اسکول میں داخل کر دیا جو سُگھ بستی سے ڈیڑھ دو میل کے فاصلے پر ایک چھوٹے سے قصبے بوڑیا میں تھا۔ اخترالایمان سگھ بستی سے بوڑیا پیدل جایا کرتے تھے۔ والد چند دن ساتھ رہنے کے بعد اخترالایمان اور ان کی والدہ کو بوڑیا میں چھوڑ کر خود جگادھری چلے گئے جہاں انھوں نے بلدیہ میں ملازمت حاصل کر لی۔ ہفتے عشرے میں ایک مرتبہ آیا کرتے تھے۔ پیسے کی تنگی کی وجہ سے والدہ نے گائیں اور بھینسیں پال لیں اور دودھ بیچنے لگیں۔ اخترالایمان اسکول جاتے وقت دودھ لے جایا کرتے تھے اور حلوائی کی دکان پر پہنچا دیتے، حلوائی انھیں فوراً قیمت ادا کر دیتا تھا۔ جگادھری، سُگھ مدرسہ سے گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹہ کا پیدل راستہ تھا۔ اخترالایمان ایک دن والد سے ملنے جگادھری گئے، وہاں کی مسجد کے امام نے کہا "تمھارے والد نے دوسری شادی کر لی ہے" یہی بات آ کر اخترالایمان نے والدہ سے کہہ دی۔ اُس دن گھر میں والدین کے بیچ سخت جھگڑا ہوا اس کے بعد والد

نے سُگھ آنا بہت کم کر دیا۔ اسی بستی میں کئی لڑکے تھے جن میں فتح دین سے اخترالایمان کی دوستی ہو گئی تھی۔ والد جب گاؤں بہت کم آنے لگے تو اخترالایمان بھی سکول اور تعلیم سے بے پروا ہو گئے اور فتح دین کے ساتھ آوارہ گردی کرنے لگے۔ وہ اکثر فتح دین کے ساتھ گاؤں کے جنگلوں اور باغوں میں گھومتے اور رات کو نوٹنکی کا تماشا دیکھنے چلے جایا کرتے تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس آوارہ گردی میں اسکول کی فیس کے جو پیسے ملے تھے وہ کسی میلے میں خرچ کر دیے گئے اور اسکول سے نام کٹ گیا۔ اب وہ اسکول جانا قطعی ترک کر چکے تھے اور اپنی گایوں کو خود چرانے لے جایا کرتے تھے یہی ان کا معمول بن گیا۔ کبھی کبھی کسی کا کھیت کٹتا تو وہاں کھیت کاٹنے جایا کرتے جس کے عوض انھیں ایک گٹھری چنے یا گیہوں ملتے تھے۔ اسی دوران اخترالایمان کے نانا اور ماموں آئے اور ان کی والدہ کو اپنے ساتھ جگا دھری لے گئے یہ ۱۹۲۸ء کی بات ہے۔ والد کے ساتھ رہنے سے اُن کی آزادی اور آوارگی جو سُگھ بستی میں تھی نہیں رہی۔ جگا دھری آکر اخترالایمان پھر تعلیم کی طرف متوجہ ہوئے یہاں انھیں ایک ایسے اسکول میں داخل کیا گیا جہاں قرآن خوانی کی تعلیم ہوتی تھی۔ بلدیہ میں جہاں والد کام کرتے تھے اُسی کے ایک چپراسی کے مکان میں رہنے کو جگہ مل گئی تھی۔ تھوڑے دنوں کے بعد والدہ واپس آگئیں اور پھر یہ لوگ اس محلّے کو چھوڑ کر شہر کے دوسرے حصّے میں رہنے لگے۔ انھیں دنوں وہی دوسری بیوی والا پرانا قصّہ پھر کھڑا ہو گیا۔ اس زمانے میں اُن کے والد نے دو ایک ایسی باتیں کیں جس سے والدہ کے اس شبہہ کو مزید تقویت ملی۔ والد ٹھہرے مولوی آدمی، صوم وصلوٰۃ کے پابند، داڑھی رکھتے تھے۔ مگر انھوں نے اچانک داڑھی منڈوا لی۔ کسی نے کہا شراب بھی پینے لگے ہیں، کسی نے کہا حشمت کے گھر جانے لگے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ جھگڑے کے بعد والدہ اپنے میکے چلی گئیں اور اخترالایمان پھر تنہا رہ گئے۔ اب وہ اپنے والد سے خائف بھی ہو گئے تھے اس لیے کہ والدہ کے کہنے سننے میں آکر انھوں نے خفیہ طور پر والد کا پیچھا کیا تھا اور اس بات کا والد کو بھی پتہ چل گیا تھا۔ والد اخترالایمان پر بہت کم توجہ دینے لگے یا یہ محض اُن کے دل کا چور تھا۔ ہو سکتا ہے وہ کسی کام میں مصروف ہو گئے ہوں۔ والدہ کے میکے چلے جانے کے بعد سُگھ، بوڑیا، جگا دھری اور اس کے نواح کے باغوں سے اخترالایمان اُوب گئے اور ایک دن والد جہاں پیسے رکھا کرتے تھے چرا کر بھاگ کھڑے ہوئے۔ جگا دھری کو ہمیشہ کے لیے خیرباد کہہ دیا اور اپنی والدہ کے پاس (قلعہ) نجیب آباد پہنچ گئے جو اُن دنوں اپنے میکے میں رہتی تھیں۔ چوں کہ اخترالایمان والد کی مرضی اور اُن کے علم کے بغیر گھر سے

بھاگ کر ننھیال پہنچے تھے، ماموں نے والد کو اطلاع پہنچادی کہ اختر الایمان اُن کے یہاں پہنچ گئے ہیں۔
اُس وقت اختر الایمان کے والد جگادھری میں تھے۔ انہوں نے اپنے چھوٹے بھائی محمد یامین کو خط کو لکھا کہ
اختر الایمان قلعہ میں ہیں اور وہ انھیں اپنے پاس بلالیں۔ اس وقت اختر الایمان کے چچا محمد یامین دلّی
میں رہتے تھے اور سرکی والاں کے ایک پرائمری اسکول میں پڑھاتے اور کوچۂ پنڈت کی ایک مسجد
میں امامت بھی کرتے تھے۔ چند دنوں کے بعد چچا اور خالہ دونوں آئے اور اختر الایمان کو اپنے ہمراہ دلّی
لے گئے۔ چچا اور خالہ کے ساتھ اختر الایمان کا دوہرا رشتہ تھا۔ خالہ ایک طرف سے خالہ بھی تھیں اور چچی بھی
اور چچا خالو بھی ہوتے تھے۔ شروع میں اختر الایمان کی والدہ کو انھوں نے یہی احساس دلایا کہ وہ
اختر الایمان کو گود لینا چاہیے ہیں کیوں کہ اُن کے کوئی اولاد نہیں تھی پھر بعد میں انھیں یتیم خانہ موئید الاسلام
میں داخل کر دیا۔ اس میں ان کی بدنیتی کو دخل نہیں تھا چچا جس اسکول میں پڑھاتے تھے اس اسکول کے
ہیڈ ماسٹر غلام رسول صاحب تھے وہ موئید الاسلام سے متعلق جائیدادوں کا حساب بھی دیکھا کرتے تھے
شاید انھیں کے مشورے پر چچا نے اختر الایمان کو موئید الاسلام میں داخل کرادیا ہو یہ ۱۹۳۰ء کی بات ہے۔
موئید الاسلام صرف یتیم خانہ ہی نہیں تھا بلکہ حکومت سے آٹھویں جماعت تک منظور شدہ ایک ریفارمیٹری
اسکول بھی تھا۔ یہ مدرسہ آج بھی دریا گنج میں ہے مگر اب یہ "بچوں کا گھر" کہلاتا ہے۔ حکومت نے اسے ڈاکٹر
ذاکر حسین سابق صدرِ جمہوریہ کے سپرد کر دیا تھا۔

موئید الاسلام حکومت کے پایۂ تخت میں لال پتھروں سے بنی ایک مضبوط اور بلند عمارت تھی جس
کا چھت کو چھوتا ہوا ایک بہت بڑا اور مضبوط لکڑی کا پھاٹک تھا جس پر ہر وقت تالا پڑا رہتا اور ایک
چوکیدار مستقل پہرے پر رہتا تھا۔ اندر آنے والوں کے لیے تو کوئی خاص پابندی نہیں تھی مگر باہر جانے
والے لڑکوں کے لیے منیجر کا پروانہ دکھانا ضروری تھا۔ صاحبِ استعداد والدین کے جو لڑکے گھروں سے
بھاگ کر بعد میں پکڑے جاتے تھے کمشنر انہیں اکثر یہاں بھیج دیتا تھا اور جب تک اُن کے اولیا آکر انھیں
نہ لے جاتے وہ وہیں رہتے تھے۔ موئید الاسلام ایک مڈل اسکول بھی تھا جس میں پانچویں جماعت سے
انگریزی پڑھائی جاتی تھی اختر الایمان کو یہاں چوتھی جماعت میں داخل کیا گیا اس اسکول میں شہر کے بہت
سارے لڑکے بھی پڑھنے آتے تھے۔

موئید الاسلام کے متولّی یا سکریٹری یوسف پائی والا تھے جن کا تعلق پنجاب کی برادری سے تھا

اور سپرنٹنڈنٹ قاری الیاس تھے ۔ موئید الاسلام میں اختر الایمان کے ساتھ بہت سے لڑکے پڑھتے تھے۔ ان میں نور محمد یٰسین اور دو حبشی لڑکے شیریں اور عثمان جان لائقِ ذکر ہیں ۔ ان میں کسی نے ترقی نہیں کی سوائے خورشید الاسلام کے ۔ خورشید الاسلام عمری کے رہنے والے تھے اور ڈاکٹر عبد الرحمٰن بجنوری کے رشتے داروں میں سے تھے ان کے والد کے انتقال کے بعد ایک لڑکے نے انھیں موئید الاسلام میں لاکر شریک کر دیا تھا ۔

خورشید الاسلام، موئید الاسلام سے نکلنے کے بعد اعلیٰ تعلیم کے لیے علی گڈھ پہنچے ایم۔اے کیا اور پی ایچ ڈی کی ڈگری لی اور علی گڈھ مسلم یونیورسٹی میں آگے چل کر شعبۂ اُردو کے صدر بھی ہوئے وہ اس کے بعد لندن چلے گئے جہاں آکسفورڈ یونیورسٹی میں اُردو لغت پر کام کرتے رہے ۔ پھر علی گڈھ لوٹ آئے ۔

اختر الایمان کی ذہنی تربیت میں موئید الاسلام کے دو استادوں کا بڑا حصہ رہا ۔ اختر الایمان کہتے ہیں :

"عبد الصمد اور عبد الواحد دو ایسے اُستاد تھے جن کا میری ذہنی تربیت میں بہت ہاتھ ہے ۔ عبد الصمد ہیڈ ماسٹر ہو کر آئے تھے ۔ وہ گورے چٹے چھ فیٹ سے نکلتے ہوئے خوش شکل آدمی تھے اور ملتان کے رہنے والے تھے وہ تعلیم کے ہر شعبے میں میری ہمت افزائی کرتے تھے عبد الواحد صاحب نے مجھے لکھنے لکھانے اور مقرّری کی طرف توجہ دلائی وہ مجھ سے تقریریں لکھواتے تھے ۔ مجھے احساس دلاتے تھے تمھارے اندر قلم کار، ادیب اور شاعر بننے کے بہت امکانات ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میں موئید الاسلام ہی میں سولہ سترہ سال کی عمر میں شعر کہنا اور لکھنا شروع کر دیا تھا۔"[1]

ان کے علاوہ ایک اور اُستاد تھے ماسٹر نعمت علی ۔ وہ اُردو فارسی پڑھایا کرتے تھے ۔ ۱۹۳۲ء میں اختر الایمان کی موئید الاسلام کی زندگی ختم ہو گئی ۔

اختر الایمان موئید الاسلام سے تعلیم مکمّل کرنے کے بعد چچا کے گھر آگئے۔ ان دنوں والد بھی جگادھری

---

[1] خود نوشت سوانح (غیر مطبوعہ)، ص ۳۳

سے دلّی آچکے تھے اور اپنا وہی پرانا پیشہ اختیار کر لیا تھا پُل بنگش کی طرف کوئی مسجد تھی اس میں امام ہو گئے تھے اور صبح کے وقت ایک مٹھائی فروش شمسن کا حساب لکھنے لگے ۔ جب اختر الایمان نے اپنے والد سے مزید تعلیم حاصل کرنے کا ارادہ ظاہر کیا تو وہ کہنے لگے" اسکول ماسٹری کی ٹریننگ لے کر کہیں ماسٹر ہو جاؤ آگے پڑھ کر کیا کروگے"۔ چچا نے بھی اُن کی ہاں میں ہاں ملائی۔ لیکن اختر الایمان اس کے لیے بالکل تیار نہیں تھے ۔ انھوں نے آخرکار ایک تجویز نکالی ایک دن وہ صوفی صغیر حسین کے پاس گئے جو فتح پوری مسلم ہائی اسکول کے ہیڈ ماسٹر تھے، انھوں نے کہا کہ" میں آگے پڑھنا چاہتا ہوں لیکن میرے پاس اسباب نہیں" صوفی صغیر حسین اس وقت بچوں کا امتحان لے رہے تھے انھوں نے ایک پرچہ اخترالایمان کو بھی دے دیا۔ اور کہا" اسے حل کرو" اختر الایمان نے سارے جوابات لکھ کر انھیں دے دیے۔ انھوں نے کہا آجاؤ فیس معاف کردیں گے مگر ساڑھے تین آنے مہینہ تو دینے ہی پڑیں گے ۔ یہ کھیلوں کی فیس ہے صوفی صغیر حسین نے نہ صرف فیس معاف کردی بلکہ ٹیوشن بھی دلوا دیے ۔ اسی اسکول میں ایک اُستاد محمد غوث صاحب تھے یہ بھی اختر الایمان کی بہت ہمت افزائی کرتے اور لکھنے پڑھنے کا شوق دلاتے تھے ۔ انھوں نے اسکول میگزین بھی نکالا اور اختر الایمان کو اس کا ایڈیٹر بنا دیا ۔ خطابت کے سلسلے میں وہ اکثر انھیں باہر بھی لے جایا کرتے تھے ۔ فتح پوری مسلم ہائی اسکول میں داخلے سے قبل اختر الایمان کبھی کبھی غزلیں کہہ لیا کرتے تھے لیکن اب انھوں نے غزل گوئی ترک کردی اور نظمیں لکھنا شروع کردیں انھوں نے اسی زمانے میں نظم "گورِ غریباں" لکھی جو اسکول میگزین میں شائع ہوئی ۔ کئی لوگوں نے اس کی تعریف کی ۔

فتح پوری مسلم ہائی اسکول میں اختر الایمان بہت سے کام اسٹوڈنٹس فیڈریشن کے لیے بھی کرتے تھے ۔ اشتراکی جماعت کا اخبار جو کم و بیش معتوب تھا اس کی کاپیاں ممبروں کو پہنچاتے ۔ ۱۹۳۷ء میں میٹرک کے بعد اختر الایمان کی فتح پوری اسکول کی زندگی ختم ہو گئی ۔ ان دنوں اختر الایمان کے گھریلو حالات میں بھی کچھ تبدیلیاں آئی تھیں، والد دلّی آنے سے پہلے اپنے آبائی وطن راؤکھیڑ گئے وہاں ان کا اپنے دونوں بھائیوں سے سمجھوتہ ہو گیا اور انھوں نے آبائی مکان کا کچھ حصّہ اختر الایمان کے والد اور چچا کو بھی دے دیا ۔ والد نے وہاں مکان تعمیر کروایا ۔ اختر الایمان کی والدہ اپنے آخری زمانے تک اسی مکان میں رہیں کیوں کہ اُن کا دل وہاں لگ گیا تھا ۔ وہاں اُن کے علاوہ اُن کی اور دو بہنیں بھی رہتی تھیں لیکن اس دوران

اختر الایمان کے والد دلّی ہی میں رہے۔

فتح پوری مسلم ہائی اسکول سے میٹرک کے بعد اختر الایمان نے اپنے والد سے آگے پڑھنے کا ارادہ ظاہر کیا لیکن انھوں نے اس مرتبہ بھی وہی ٹیچرس کی ٹریننگ کا مشورہ دیا۔ اختر الایمان اس بات پر کسی طرح راضی نہ تھے' ان دنوں اینگلو عربک کالج دلّی مسلمانوں کا ادارہ سمجھا جاتا تھا۔ اس کے پرنسپل واکر نامی ایک انگریز تھے جو بڑے رحم دل اور خوش طبع انسان تھے۔ اختر الایمان اُن کے پاس گئے اور اپنی روئداد سنائی۔ انھوں نے کالج کے دو اساتذہ سے اختر الایمان کو متعارف کرایا ان میں سے ایک کا نام مرزا محمود بیگ تھا جو فلسفہ پڑھاتے تھے اور دوسرے آفتاب احمد تھے جو تاریخ پڑھاتے تھے۔ انھوں نے کہا "داخلہ لے لو ٹیوشن دلوادیں گے"۔ ان دونوں اُستادوں نے اختر الایمان کی بڑی مدد کی۔ اب مسئلہ کالج میں داخلے کی فیس کا تھا۔ اختر الایمان اپنے والد کے پاس آئے۔ کوئی دو سو روپے کی ضرورت تھی۔ اختر الایمان کہتے ہیں "وہ اس وقت نیکی کے دم میں تھے داخلے کے لیے پیسے تو دے دیے مگر ساتھ یہ بھی جتا دیا کہ آئندہ میں کچھ نہ مانگوں' وہ میری مدد نہیں کرسکیں گے"۔ مرزا محمود بیگ سے اختر الایمان کے مراسم ان کی زندگی کے آخر آخر تک رہے۔ مرزا محمود بیگ جب بھی بمبئی آتے اختر الایمان کے ہاں ہی قیام کرتے۔

اختر الایمان کو اینگلو عربک کالج میں داخلہ مل گیا' ٹیوشن تو وہ پہلے سے کرتے ہی تھے۔ اس کے علاوہ اختر الایمان کے والد جن صاحب کا حساب لکھتے تھے اختر الایمان کو انھیں کے مکان میں بیٹھک والا کمرہ مل گیا اب کوئی اور مسئلہ درپیش نہیں تھا۔ ان کی باقاعدہ تعلیم ہوتی رہی۔ اختر الایمان کالج کے زمانے میں سماجی اور رفاہی کاموں میں حصّہ لینے لگے۔ وہ ان دنوں دلّی کے جس محلّے بارہ دری شیر افگن خاں میں رہتے تھے اسی محلّے کی ایک اور مسجد میں انھوں نے رات کا سکول کھول رکھا تھا۔ اس سکول میں ہر عمر کے لوگ پڑھنے آتے تھے' چوں کہ اس سکول سے متعلق تعلیم بالغان کے سلسلے میں ڈاکٹر ذاکر حسین اور شفیق الرّحمٰن بھی کام کرتے تھے اس لیے یہ دونوں بزرگ بھی مہینہ' بیس روز میں ایک بار سکول آتے۔ اس محلّے میں لوگ اختر الایمان کی بڑی عزّت کرتے تھے اور انھیں "ماسٹر جی" کہہ کر پکارا کرتے تھے۔ اختر الایمان دلّی کالج میں انٹرمیڈیٹ کے دوسرے سال میں تھے کہ امتحانات سے عین قبل ان کی کہنی میں فریکچر آگیا' تکلیف کچھ ایسی تھی کہ وہ ٹھیک سے پڑھ نہ سکے اور ان کا ایک سال ضائع ہوگیا۔ اختر الایمان

اینگلو عربک کالج ہی میں تھے کہ اینگلو عربک گرلس سکول کی استاد حمیدہ عارف سے ان کی ملاقات ہوئی جو محبت کی منزل تک پہنچ گئی لیکن کامیاب نہ ہو سکی۔ اینگلو عربک کالج میں تعلیم کے دوران اخترالایمان نے غیر تدریسی سرگرمیوں میں بھی حصہ لینا شروع کیا۔ وہ مسلم اسٹوڈنٹس فیڈریشن کے جوائنٹ سکریٹری تھے اس وقت فیڈریشن کے سکریٹری صاحب زادہ لیاقت علی خاں تھے جو بعد میں پاکستان کے وزیر اعظم ہوئے۔

اخترالایمان دلّی کالج میں ابھی زیرِ تعلیم تھے کہ والدہ نے انھیں شادی کے لیے اصرار کیا۔ انھوں نے راؤ کھیڑی سے قریب کھائی کھیڑی میں عبدالمجید صاحب کی لڑکی سلیمن سے نسبت طے کردی اور ۱۹۳۹ء میں شادی کردی گئی۔ شادی میں والد بھی شریک رہے لیکن کچھ ہی دنوں بعد سلیمن کی دل چسپی اپنے تایا زاد بھائی ظہور سے بڑھنے لگی۔ جب اخترالایمان کو پتہ چلا انھوں نے اپنی والدہ کو بلوایا اور سلیمن کو سارے کپڑے اور زیوروں کے ساتھ طلاق دے کر رخصت کردیا۔ اس طرح شادی کے دو سال بعد ان دونوں نے علاحدگی اختیار کرلی۔ اخترالایمان کو اس بیوی سے کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ ان ہی دنوں سلیمن کی چھوٹی بہن علیمن نے جو شادی شدہ تھی کچھ ایسا ڈرامہ رچایا کہ اخترالایمان کو چاہتی ہے بعد میں پتہ چلا کہ وہ اپنے شوہر سے حاملہ بھی ہے تو اخترالایمان کو بڑا دھکّا لگا۔ کالج ہی کے زمانے میں اخترالایمان کا ایک اور معاشقہ شفقت خان (شفقی) سے رہا، یہ پشاور کی لڑکی تھی اور میڈیکل کالج میں پڑھتی تھی۔ اخترالایمان سے ملنے پھول لے کر آیا کرتی۔ ایک مرتبہ چھٹیوں کے زمانے میں وہ اپنے وطن گئی جب ہاسٹل واپس ہوئی تو اخترالایمان نے شفقی کو فون کیا وہ کہنے لگی "آپ سے مطلب" اخترالایمان نے فون رکھ دیا اور اس کے بعد اس لڑکی سے قطعِ تعلق کرلیا۔ وہی لڑکی ایک مرتبہ "ہندو کالج" میں اخترالایمان کی تقریر کے وقت ان سے ملنے آئی اور بہت دیر تک اخترالایمان کا انتظار کرتی رہی، میراجی نے جو اس وقت موجود تھے اخترالایمان کو بتایا کہ کوئی لڑکی تم سے ملنے آئی ہے اور بہت دیر سے کھڑی ہے۔ اخترالایمان نے اس کی طرف دیکھا اور کہا "جاؤ میں تم سے ملوں گا نہیں"۔ اخترالایمان کی نظم "ایک جامد تصویر" کا پس منظر یہی شفقی اور اس سے رومانس ہے۔

اینگلو عربک کالج سے بی۔ اے کرنے کے بعد اخترالایمان یہیں سے ایم۔ اے کرنا چاہتے تھے لیکن پرنسپل نے اسے موانع پیدا کیے کہ ان کو داخلہ نہ مل سکا۔ ایسا لگتا ہے کہ اخترالایمان کی غیر تدریسی سرگرمیوں سے پرنسپل خائف تھا اس لیے وہ نہیں چاہتا تھا کہ انھیں وہاں داخلہ ملے۔ اس طرح اخترالایمان کی تعلیم متاثر ہوئی اور اسی زمانے میں ساغر نظامی کی خواہش پر اخترالایمان ۱۹۴۱ء میں "ایشیا" کی ادارت کے سلسلے میں میرٹھ چلے گئے انھوں نے میرٹھ یونیورسٹی میں ایم۔ اے فارسی میں بھی داخلہ لے لیا۔ رسالے کا سارا کام وہ کرتے تھے لیکن رسالے پر اُن کا نام درج نہیں ہوتا تھا۔ ادارت کے سلسلے میں انھیں ماہانہ ۴۰ روپیے ملتے تھے یہیں نخشب جارچوی سے اُن کی ملاقات ہوئی۔ میرٹھ میں اخترالایمان کا جی نہیں لگا۔ وہ چار پانچ مہینے کے بعد دِلّی واپس آ گئے اور یہاں سپلائی ڈپارٹمنٹ میں ملازمت کر لی لیکن ایک مہینہ بعد اُسے بھی چھوڑ دیا اور ۱۹۴۲ء میں دلّی ریڈیو اسٹیشن میں ملازم ہو گئے دلی ریڈیو اسٹیشن پر اُس وقت میَراجی، مختار صدیقی، کرشن چندر، منٹو، ن۔م۔ راشد اور مجاز وغیرہ بھی کام کر رہے تھے۔ چند دنوں بعد یہ ملازمت بھی چھوٹ گئی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اُس وقت اخترالایمان ریڈیو کے انگریزی جریدے (LISTENER) کا اُردو میں ترجمہ کرتے تھے، ایک روز وہ کسی (IDIOM) کا ترجمہ کرنا بھول گئے جس کی وجہ سے اُن کے اعلیٰ عہدہ دار مسٹر ایڈوانی اُن سے خفا ہوئے اور تیس روپیے جرمانہ عائد کیا۔ اخترالایمان نے کہا "اس میں ن۔م۔ راشد کا بھی قصور ہے کیوں کہ وہ PROGRAMME ARTIST تھے اُن کا بھی فرض تھا کہ وہ اس کو دیکھتے لہٰذا پندرہ روپیے ن۔م۔ راشد پر اور پندرہ مجھ پر (اخترالایمان) جرمانہ ہونا چاہیے" مسٹر ایڈوانی مان گئے لیکن راشد خفا ہو گئے دوسرے دن اخترالایمان جب ریڈیو اسٹیشن پہنچے تو اُن کی میز پر ریڈیو اسٹیشن کی طرف سے یہ اطلاع موجود تھی: (YOUR SERVICES ARE TERMINATED) اِس میں بقول اخترالایمان، ن۔م۔ راشد کا ہاتھ تھا کیوں کہ اخترالایمان نے اپنی غلطی کے لیے انھیں بھی ذمہ دار قرار دیا تھا اور ن۔م۔ راشد اس کو تسلیم کرنا نہیں چاہتے تھے چناں چہ اُنھوں نے اپنے عہدے اور اثر کو کام میں لاتے ہوئے اخترالایمان کے خلاف کاروائی کی۔

دِلّی ریڈیو اسٹیشن سے قطع تعلق کے بعد ۱۹۴۲ء میں اخترالایمان علی گڑھ چلے آئے تاکہ وہاں اپنی تعلیم جاری رکھیں۔ وہ علی گڈھ مسلم یونیورسٹی میں ایم۔ اے اُردو میں داخلہ لینا چاہتے تھے۔ رشید احمد صدّیقی سے ملاقات کی انھیں تفصیل سنائی۔ رشید صاحب نے کہا "بھائی جتنے مجذوب وہ سب میری

کلاس میں"۔ غرض اختر الایمان کو ایم۔ اے (اردو) میں داخلہ مل گیا۔ بقول ڈاکٹر اطہر پرویز، شاہد احمد دہلوی اُن کو بہت سہارا دیا کرتے تھے۔ اطہر پرویز، اختر الایمان کے یونیورسٹی کے دوستوں میں سے تھے۔ اُن کی اکثر شامیں اطہر پرویز کے مکان پر گزرتی تھیں۔ اختر الایمان نے ایم۔ اے میں داخلہ تو لے لیا اور سالِ اوّل میں امتیاز سے کامیاب بھی ہوئے لیکن کہیں سے مستقل آمدنی نہیں تھی لہٰذا ایک دن علی گڑھ سے چُپ چاپ چلے گئے۔

اختر الایمان علی گڑھ سے کسی ادبی مذاکرے کے سلسلے میں ۱۹۴۴ء میں حیدر آباد پہنچے اور حیدر آباد سے پونا روانہ ہوئے۔ پونے میں شالیمار اسٹوڈیو میں ڈبلیو۔ زیڈ۔ احمد سے اختر الایمان کی ملاقات ہوئی انھوں نے پوچھا "ام۔اے کر کے کیا کرو گے؟" اختر الایمان نے کہا "ریسرچ کروں گا" اُس دوران اختر الایمان اس دوران اختر الایمان کا شعری مجموعہ "گرداب" شائع ہو چکا تھا اور ادبی حلقوں میں ان کا کافی خیر مقدم ہو رہا تھا۔

ڈبلیو۔ زیڈ احمد نے کہا ریسرچ کرنے سے کیا حاصل یہاں آجاؤ یہاں ادیبوں کی کمی ہے، اس طرح اختر الایمان نے پونے میں فلمی دنیا سے وابستگی اختیار کرلی اور شالیمار اسٹوڈیو کے لیے کام کرنے لگے۔ شالیمار میں اُس وقت جوش، کرشن چندر اور راماnند ساگر وغیرہ بھی تھے۔ یہاں اختر الایمان نے کئی فلموں کے لیے کہانیاں لکھیں اُن میں تین چار اہم ہیں: "غلامی" (کرشن چندر کے ساتھ) "سنجوگتا" "تنہا اختر الایمان نے لکھی۔ "میرا" جو ریلیز نہیں ہوئی۔ انھوں نے ایک اور دھارمک کہانی کرشن بھی لکھنی شروع کی تھی لیکن مکمّل نہیں ہوئی۔ پونے میں اختر الایمان شالیمار سے تین، چار سال وابستہ رہے اور پھر چند روز کی چھٹی لے کر دلّی آئے۔ یہاں اپنے کالج کے زمانے کے دوستوں بشیر بٹ، رضی الدین، اطہر اور جمیل الدّین عالی سے اُن کی ملاقات ہوئی۔ اس کے علاوہ اُن کی موجودہ بیوی سُلطانہ کے خاندان والوں سے بھی سلطانہ کے چھوٹے بھائی محمّد علی منصوری جو اِن دنوں لندن میں بچّوں کے لیے کسی ادارے میں کام کرتے ہیں؛ دلّی کالج میں اختر الایمان کے ہم جماعت تھے۔ اس وجہ سے اُن کے گھر اختر الایمان کا آنا جانا تھا۔ یہیں انھوں نے سلطانہ کو دیکھا۔ سلطانہ منصوری کے والد کا نام حامد علی اور والدہ کا نام نظیر النسا تھا ان دونوں کا انتقال ہو چکا ہے۔ والد انجینیر تھے اور سیوہارے کے بہت بڑے جاگیر دار۔ ۱۹۴۷ء کے ہندو مسلم فسادات میں حامد علی صاحب کا گھر لوٹ لیا گیا۔ اس سے چند ماہ قبل ۳/ مئی ۱۹۴۷ء کو سلطانہ منصوری سے اختر الایمان کا صرف نکاح ہوا تھا۔ وداعی کی تقریب نہیں ہوئی تھی۔ اختر الایمان کہتے ہیں

کہ یہ صرف پسند کی شادی تھی، محبّت کی نہیں۔ سلطانہ قومی رہنما آصف علی کی پھوپی زاد بہن ہوتی ہیں۔

۱۹۴۷ء کے فسادات کے وقت اختر الایمان شالیمار (پونے) میں تھے اور اُن کے والدین وغیرہ دلّی میں۔ حالات جب ناگفتہ بہ ہو گئے اور ترک وطن کا سلسلہ شروع ہوا تو سلطانہ کی دوسری بہنیں پاکستان چلی گئیں اور سلطانہ اختر الایمان کے ہاں پونے آ گئیں، گویا یہی اُن کی وداعی کی تقریب تھی۔ کچھ عرصہ بعد اختر الایمان بمبئی آ گئے اور فلموں کے لیے کہانیاں، مکالمے، منظر نامے اور اسکرین پلے وغیرہ لکھنا شروع کیا اور آج تک فلمی دُنیا سے وابستہ ہیں۔ اختر الایمان کے پریتما داس گپتا اور بیگم پارہ سے اچھے مراسم رہے پریتما داس گپتا کی فلم "بھرنا" اختر الایمان ہی نے لکھی تھی۔

اختر الایمان کو فلم میں آنے سے بہت فائدہ پہنچا، مالی و معاشی اعتبار سے ان کا موقف تو بہتر ہوا ہی، اس سے قطع نظر دنیا کو دیکھنے اور انسان کو بہتر انداز میں سمجھنے کی صلاحیت پیدا ہوئی، یہاں کی دھوکے بازیاں، مکّاریاں، جھوٹ، کینہ کپٹ، کا انھوں نے مطالعہ کیا اور ان کو اپنی شاعری میں بڑے سلجھے ہوئے ڈھنگ کے ساتھ سمیٹ بھی لیا۔ اختر الایمان کہتے ہیں، سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ فلمی دنیا سے مجھے بصیرت ملی۔

اگست یا ستمبر ۱۹۴۹ء میں اختر الایمان بمبئی ہی میں تھے کہ انڈر گراونڈ کمیونسٹوں کے لیے جلسوں کا اہتمام کرنے کے الزام میں اُن کی گرفتاری عمل میں آئی۔ اس وقت ان کی لڑکی شہلا چھ مہینے کی تھی۔ انھیں لگ بھگ ایک ماہ تک آرتھر روڈ جیل میں رکھا گیا۔

ملک کا شاید ہی کوئی حصّہ ہو جہاں اختر الایمان نہ گئے ہوں، مشاعروں سیمناروں اور فلم کی مصروفیات کے سلسلے میں وہ ملک کے طول و عرض میں جا چکے ہیں ونیز وہ اُردو کے ایسے شاعروں میں ہیں جنھیں دُنیا کے کئی علاقوں کے سفر کا موقع ملا۔ چناں چہ پہلی بار جون ۱۹۶۷ء میں بیروت میں افرو ایشیائی کانفرنس کے سلسلے میں وہ ملک سے باہر گئے۔ سجّاد ظہیر، ملک راج اور ہندی کے مشہور شاعر بچن اُن کے ساتھ تھے بیروت کانفرنس کے دوران وہ دمشق گئے جس کا اہتمام کانفرنس والوں ہی نے کیا تھا۔ دمشق سے وہ بیروت آئے اور پھر ماسکو جہاں ایک ماہ اُن کا قیام رہا اور پھر لندن، پیرس اور قاہرہ ہوتے ہوئے ان کی ہندوستان کو واپسی عمل میں آئی۔ ۱۹۷۰ء میں فلم "چاندی سونا" کی شوٹنگ کے سلسلے وہ ماریشس گئے انھوں نے اس فلم کے مکالمے لکھے تھے۔ فلم "سفاری" کے سلسلے میں انھیں کینیا، تنزانیہ، یوگنڈا اور نیروبی

جانا پڑا۔ فیروز خاں کی فلم 'ایراد' کی شوٹنگ جرمنی میں ہوئی۔ مکالمہ نگار کی حیثیت سے وہ بھی جرمنی گئے اور پھر کام ختم ہونے پر برلن، جنیوا اور روم ہوتے ہوئے ہندوستان واپس ہوئے۔ ۱۹۸۰ء میں مشاعروں کے سلسلے میں اُن کا نیویارک، لاس انجلیز، سان فرانسسکو، ڈزنی لینڈ اور شگاگو جانا ہوا۔ ہندوستان واپس ہوتے ہوئے انھوں نے فرانکفورٹ، قاہرہ، دوبئی اور کراچی میں تھوڑے دنوں کے لیے قیام کیا۔ ۱۹۸۳ء میں اُن کو پھر کینیڈا، مانٹریال، ٹورنٹو، شکاگو، نیویارک اور واپسی میں پاکستان جانے کا موقع ملا۔ اگست ۱۹۸۵ء میں اپنے ستر سالہ جشن کے سلسلے میں وہ ٹورنٹو گئے۔ بیدار بخت نے اس جشن کا اہتمام کیا تھا۔ یہ وہی بیدار بخت ہیں جنھوں نے اخترالایمان کی کئی منظومات کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہے۔ اس موقع پر اخترالایمان کی بیوی بھی اُن کے ہمراہ تھیں۔ واپسی میں انھوں نے یورپ اور ایشیا کے کئی ممالک میں چند دنوں کے لیے قیام کیا۔ اسی سال انھیں بہادر شاہ ظفر کل ہند ایوارڈ دیا گیا۔

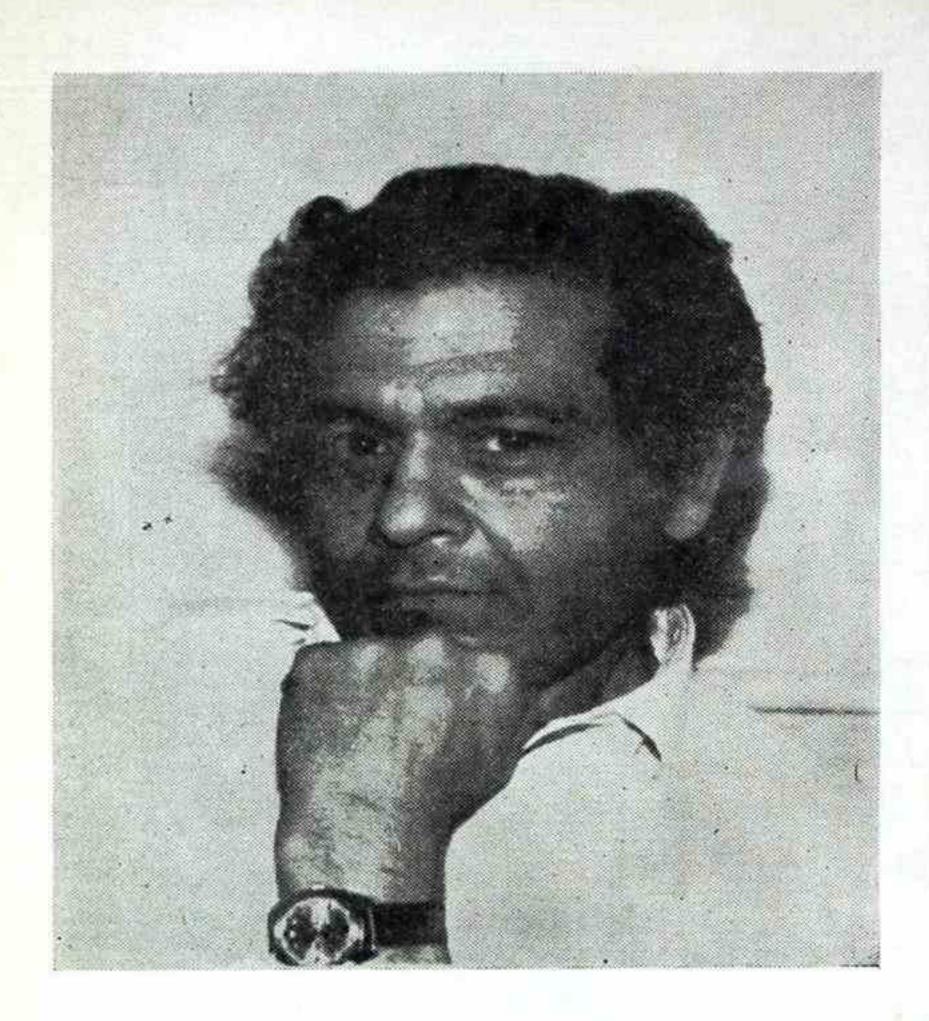
۲۷ اپریل ۱۹۸۶ء کو بھی اخترالایمان بوسٹن گئے تھے لیکن کسی ادبی اور فلمی سلسلے میں کسی مشاعرے میں شرکت کے لیے نہیں بلکہ اپنی علالت کے باعث۔ جنوری ۱۹۸۶ء میں اچانک انھیں دل کی شکایت شروع ہوئی ANJANIA PAIN لاحق ہوا۔ ابتداً وہ ناناوتی ہاسپٹل میں داخل ہوئے اس کے بعد بمبئی ہاسپٹل میں اور پھر بریج کینڈی ہاسپٹل میں۔ غرض تین ماہ تک انھوں نے بمبئی میں مختلف علاج کرائے لیکن فائدہ نہیں ہوا۔ بریج کینڈی ہاسپٹل سے یہ کہہ کر انھیں رخصت کیا گیا کہ یہاں اُن کا علاج ممکن نہیں انھیں باہر جانا چاہیے چناں چہ بوسٹن کے DR. GEORGE RUEL SAINT LUKE HOSPITAL سے ربط پیدا کیا گیا۔ پہلے ANJOGRPHY کرا کے فلم بھیجی گئی جس کے معائنہ کے بعد انھیں بوسٹن آنے کے لیے کہا گیا۔ اس طرح ۲۷ اپریل ۱۹۸۶ء کو وہ اپنی بیوی کے ہمراہ بوسٹن کے لیے روانہ ہوئے۔ بوسٹن میں ان کے پانچ بائی پاس ہوئے اور ایک VALVE بدلا گیا۔ آپریشن اور مکمل علاج کے بعد اخترالایمان ۲۶ جون کو رات بمبئی واپس ہوئے۔

اخترالایمان نے اس علالت سے صحت یابی کے بعد اپنی بیشتر مصروفیات ترک کر دی تھیں۔ وہ شعر بھی کم کہنے لگے تھے اور فلمی دُنیا کے کاموں کو بھی بہت دنوں تک خیرباد کہہ دیا تھا۔ لیکن اِدھر کچھ عرصے سے انھوں نے اپنی فلمی مصروفیات کی طرف توجہ دینی شروع کی ہے لیکن اب وہ اپنا کام زیادہ تر گھر پر کرتے ہیں۔ اسٹوڈیو وغیرہ کم جاتے ہیں۔ یقین ہے ان کی صحت مزید بہتر ہوگی اور وہ ایک نئے عزم اور حوصلے کے ساتھ اپنی مصروفیات میں منہمک ہوں گے نہ صرف فلموں کے لیے وقت دیں گے بلکہ اُردو شعر و ادب کو بھی اپنی تخلیقات سے مالا مال کریں گے۔

ضمیر الدین احمد

ضمیرالدین احمد

ضمیرالدین احمد

اپنے بارے میں

یوپی میں، مغرب میں آگرہ اور مشرق میں کانپور کے درمیان دریائے گنگا کے کنارے فتح گڑھ نام کا ایک چھوٹا سا قصبہ آباد ہے۔ وہیں ایک متوسط گھرانے میں پیدا ہوا۔

میٹرک کے سرٹیفکیٹ پر تاریخِ پیدائش ۹ جولائی ۱۹۲۶ء درج ہے۔

مقامی سرکاری ہائی اسکول، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، سینٹ اینڈریوز کالج گورکھ پور اور الہ آباد یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی۔

تقسیم کے چند ماہ بعد کراچی چلا گیا اور پیشہ صحافت کا اختیار کیا۔ اسی سلسلے میں چار سال ہندوستان میں بہ حیثیت نمائندۂ خصوصی قیام رہا۔ اس کے علاوہ برطانیہ، امریکہ اور مشرقِ اوسط میں بھی بہ حیثیت صحافی اور براڈکاسٹر کام کیا۔ برطانیہ میں بی بی سی اور امریکہ میں وی۔او۔اے سے وابستہ رہا۔ پاکستان میں دو ڈھائی برس فلمی صنعت سے متعلق ایک ادارے میں ملازمت کی۔ ریڈیو پاکستان اور پاکستان ٹی وی کے لیے ڈرامے اور سیریل بھی لکھے۔

۱۹۵۲ء میں پہلا افسانہ بہ عنوان "چاندنی اور اندھیرا" لکھا جو "نقوش" (لاہور) میں شائع ہوا مگر ابتدا یونی ورسٹی کے زمانے میں شاعری سے کی جسے اس قابل نہیں سمجھا کہ شائع کرایا جائے۔ منہ کا مزہ بدلنے کے لیے اب بھی کبھی کبھار شعر کہہ لیتا ہوں۔ ابھی تک کل ۴۴، افسانے اور چند تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔

دیوناگری رسم خط میں افسانوں کا ایک مجموعہ بہ عنوان "پہلی موت" دلّی سے شائع ہو چکا ہے اور کراچی سے اردو شاعری میں محبوب کی حیثیت کے موضوع پر ایک مطالعہ بہ عنوان "خاطرِ معصوم" افسانوں کا ایک اور مجموعہ "سوکھے ساون" کراچی سے بس شائع

ہوا چاہتا ہے اور ایک اور مجموعہ زیرِ ترتیب ہے۔ ایک ناول زیرِ تصنیف ہے۔ اس کی تکمیل کا انحصار میری صحت پر ہو گا جو آج کل بہت خراب ہے۔

۱۹۷۱ء میں دوسری بار ہجرت کر کے لندن آ گیا اور تب سے یہیں مقیم ہوں بہ جز چند برسوں کے جو امریکا میں گزارے۔

شادی شدہ ہوں۔ دو بیٹے ہیں۔

تقسیم سے پہلے جب لکھنا نہیں شروع کیا تھا تو کچھ عرصہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہا۔ اس کے بعد کبھی کسی ادبی تحریک یا تنظیم سے رشتہ نہیں جوڑا۔ مگر پاکستان رائٹرز گلڈ کے داعیوں میں شامل ہونے کی غلطی ضرور کی لیکن جلد ہی اس کی رکنیت ترک کر دی۔

ضمیر الدین احمد

ان سطروں کے راقم نے اپنے بارے میں یہ تحریر نومبر ۱۹۹۰ء کو لکھی اور اس کے ایک ماہ بعد لکھنے والی انگلی نے آخری سطر لکھی:

۲۶ دسمبر کو لندن میں انتقال ہو گیا۔ وہیں دفن ہوئے۔ اِنّا لِلّٰہِ وَاِنّا اِلَیہِ رَاجِعُون

"ساختیات اور پس ساختیات پر نظری مباحث زیادہ ہوتے ہیں۔ کہیں کہیں ساختیاتی تنقید کا عملی اطلاق بھی ہوتا ہے۔ میں خود امتزاجی تنقید — SYNTHETIC CRITICISM کا قائل ہوں۔ لہٰذا کسی تخلیق کو خالصتاً ساختیاتی حوالے سے دیکھنے کے بجائے اسے بطورِ تخلیق اہمیت دیتا ہوں اور اس کی طرف پیش قدمی کرتے ہوئے اگر ساختیاتی حوالے کی ضرورت پڑے تو اسے بھی بروئے کار لے آتا ہوں۔ میرے نزدیک نفسیاتی، مارکسی، آرکی ٹائپل، اسلوبیاتی، اساطیری، ساختیاتی یا دیگر کسی حوالے کی طلب خود تخلیق کی طرف سے ہو تو بات بنے گی۔ ورنہ شعوری طور پر کسی خاص ڈسپلن کی مدد سے تخلیق کا جائزہ لینا تنقید کے افق کو محدود کر دے گا۔"

وزیر آغا

(ایک نجی خط سے اقتباس)

ضمیر الدّین احمد

پاتال

کھلی کھڑکی سے لگی میز پر نٹنگ بیگ کے پاس رکھی ہوئی سلائیوں پر چڑھے نیم بنے موزے کا رنگ۔ جو کوئی آدھ گھنٹہ پہلے تک ہلکا آسمانی تھا، مہر کو اب سرمئی نظر آیا۔ ادھ بُنے موزے سے ہٹ کر اُس کی نظریں آسمان کی طرف اٹھ گئیں۔ اُس پر اب کلونس پھر چکی تھی۔ لیکن ابھی تک کالک نہیں پُتی تھی۔ اُسے گمان گزرا کہ دھوئیں کا ایک اژدہا آسمان کے کھلی کھڑکی میں بٹے ٹکڑے پر بل کھاتا نیچے سے اوپر کی جانب بڑھ رہا ہے۔ وہ ہیڈ بورڈ سے دو تکیوں کے سہارے ٹیک لگائے آدھی بیٹھی ہوئی تھی۔ وہ بالکل سیدھی ہو کر بیٹھ گئی اور اس نے ایک بار پھر آسمان کے اس حصّے پر نظریں جمائیں جہاں اسے دھوئیں کا اژدہا بل کھاتا دکھائی دیا تھا ـــــــ نہیں! آسمان تو بالکل صاف ہے میرا واہمہ تھا۔ پرسوں رات اتر طرف سے پہلے دھواں اٹھا تھا اور پھر شعلے۔ جو یہاں سے بالکل صاف نظر آئے تھے۔ حالاں کہ بُج نے کہا تھا کہ آگ کم سے کم دو ڈھائی میل دور لگی ہے ـــــــ ہلکی سی مسکراہٹ بس ایک پل کے لیے اس کے ہونٹوں پر پھیلنے کی کوشش کر کے غائب ہو گئی ـــــــ تم مجھے بُج کہنا نہیں چھوڑو گی؟ ـــ ہرگز نہیں! ـــ اور میں بھی تمھیں فیٹی کہنا شروع کر دوں تو؟ ـــ میں تو نہیں فیٹی کسی طرف سے بھی نہیں۔ بتاؤں کس طرف سے۔ بلکہ کس کس طرف سے ہو؟ ـــ بتاؤ! ـــ اور جب بتانے کے لیے شوکت نے اپنے دونوں ہاتھ بڑھائے تھے تو مہر نے اس کے بڑھے ہوئے ہاتھوں کو اپنے ہاتھوں سے روک کر مگر خود اُس کی گود میں بیٹھ کر اسے ایک ٹریفک سائن کے الفاظ کی مدد سے بتایا تھا کہ ـــــــ لیکن وہ مسکراہٹ جو غائب ہو گئی تھی اس کے ہونٹوں پر واپس نہیں آئی۔

مہر پھر ہیڈ بورڈ سے ٹیک لگا کر آدھی لیٹ آدھی بیٹھ گئی اور اس کی نگاہیں پھر

ادھو ُبنے موزے کی طرف گئیں جس کا رنگ اب کالا ہو چلا تھا۔ اس نے یاد کرنے کی کوشش کی کہ کب پھندے ڈالے تھے مگر اُسے ٹھیک سے یاد نہیں آیا ـــــ بہت دن ہو گئے ـــ اُس نے فیصلہ کیا۔ اور پھر اُٹھ کر سلائیوں اور ان پر چڑھے موزے کو نٹنگ بیگ میں رکھ دیا۔

مہر مڑی تو اس نے دیکھا پٹھانی دروازے کی چوکھٹ سے ٹیک لگائے کھڑی ہیں جو سائبان کی طرف کھلتا تھا۔ انھوں نے پوچھا ـــ

"بتّی جلا دوں؟"

"جلا دو۔"

پٹھانی نے ٹٹول کر سوئچ آن کیا اور مہر دو تین بار پلکیں جھپکا کر اس آرام کرسی میں بیٹھ گئی جو کھڑکی کی طرف پلنگ کے پاس بچھی ہوئی تھی۔

"آئیے!"

پٹھانی اندر آ کر پلنگ کی پٹّی پر ٹک گئیں۔

"شوکت میاں نہیں آئے ابھی تک؟"

مہر کو معلوم تھا کہ پٹھانی کو معلوم ہے کہ "شوکت میاں" ابھی تک نہیں آئے ہیں۔ پھر بھی اس نے کہا۔

"نہیں!"

"آ نیئی والے ہوں گے۔"

"ہاں!"

پٹھانی آ کر کرسی کے پاس فرش پر اکڑوں بیٹھ گئیں۔ اور انھوں نے دائیں کہنی دائیں گھٹنے پر ٹکا کر اور دائیں ہتھیلی سے اپنے دائیں گال کو سہارا دے کر کہا۔

"لیٹ جاؤ بٹیا۔"

"لیٹ جاؤں گی۔"

"ڈاکٹرنی نے منا کیا ہے۔"

"مالوم ہے۔ پر سارے وقت لیٹی تو نہیں رہ سکتی۔"

پٹھانی نے جیسے اس کی بات سنی ہی نہیں۔

"ایک بار ہو چکا ہے۔ تبھی اتنی احتیاط بتائی ہے۔"

"کر تو رہی ہوں احتیاط!"

مہر نے اپنے لہجے میں جھلاّہٹ سی محسوس کی۔ وہ پشیمان ہوئی۔

"اتنی دیر سے لیٹی ہوئی تھی کہ نہیں؟"

پٹھانی چپ رہیں۔ ان کی خاموشی نے مہر کے احساسِ پشیمانی کو ہوا دی۔ اسے اپنے آپ پر غصّہ آیا ——— ان پر بگڑنے کی کیا ضرورت تھی۔ اور وہ بھی ان حالات میں! ایسے وقت! ——— اس کا جی چاہا کہ زور زور سے روئے۔ چلاّئے۔ وہ اٹھی اور جا کر بستر پر لیٹ گئی۔ مگر لیٹنے سے پہلے اس نے نظریں نیچے کر کے کہا۔

"مجھے معاف کر دیجیے!"

اُس کی معافی کی آڑ میں جو دکھ چھپا ہوا تھا پٹھانی کو اس کی ایک جھلک نظر آ گئی۔ اور انھوں نے اندر ہی اندر بے چین ہو کر اسے بڑے پیار سے جھڑکا۔

"کیسی باتیں کرتی ہو بٹیا!"

اور دوسری کہنی دوسرے گھٹنے پر ٹیک کر اور دوسری ہتھیلی پر اپنا دوسرا گال ٹکا کر انھوں نے ایک دوسری بات شروع کر دی۔

"ایک گلاس دودھ پی لو۔ آج بھی دوپہر کو کچھ نہیں کھایا۔"

"نہیں۔"

"یا کسی خاص چیز کو جی چاہ رہا ہو تو ———"

دو تین دن سے مہر کا گول گپّے کھانے کو جی چاہ رہا تھا۔ لیکن ایسے وقت۔ ان حالات میں کسی خاص چیز کی فرمائش کا خیال ہی اس کے لیے باعثِ ندامت بن گیا ——— کسی کو معلوم ہو جائے تو کیا سوچے! ——— اس نے جلدی سے کہا۔

"نہیں!"

پٹھانی دونوں گھٹنوں پر دونوں ہاتھ رکھ کر اٹھا چاہتی تھیں کہ کہیں دور سے سنّاٹے کو چیرتی فائرنگ کی آواز آئی۔ وہ پھر بیٹھ گئیں اور مہر نے آنکھیں بند کر لیں۔ دونوں کا جی چاہا کہ کانوں میں انگلیاں ٹھونس لیں۔ مگر دراصل دونوں کے کان اور فائرنگ کا انتظار کر رہے تھے۔ لیکن اور آواز نہیں آئی۔ تب پٹھانی بڑبڑائیں اور ان کی بڑبڑاہٹ سن کر مہر نے آنکھیں کھول دیں۔ اس کی نظر سنگھار میز پر پڑی جو باتھ روم سے ملے ہوئے ڈریسنگ

ایریا کی بجائے پلنگ کے پینتانے رکھی ہوئی تھی اور جس کے لمبے چوڑے آئینے میں پورا بستر نظر آ رہا تھا۔ آئینے میں اپنے بستر پر دراز جسم کا عکس دیکھ کر مہر کا ذہن ذرا سی دیر کے لیے نہ جانے کدھر بھٹک گیا کہ اس کے جی نے ملامت کی۔

پٹھانی باہر جانے کے لیے میز کے سامنے سے گزرتی ہوئی فریم کی ہوئی اس تصویر کے پاس رکیں جو میز کے ایک سرے پر رکھی ہوئی تھی اور جس میں ایک نوجوان کے سارے چہرے پر پھیلی ہوئی مسکراہٹ سب سے زیادہ نمایاں تھی۔ پٹھانی نے تصویر کو ایسی نظروں سے دیکھا جن میں محبت، عقیدت، دکھ، افسوس اور کئی اور جذبات اور احساسات گھلے ملے تھے۔ ان کے منہ سے ایک آواز نکلی جیسی اُن جیسی زیادہ تر عورتوں کے منہ سے اس وقت نکلتی ہے جب وہ کوئی بہت ہی منحوس خبر سنتی ہیں اور اُن کا دایاں ہاتھ بے اختیار ان کے سینے کی طرف اُٹھ جاتا ہے۔ پھر انھوں نے جھک کر تصویر کا فریم اور شیشہ اپنے دوپٹے کے پلو سے اس احتیاط سے صاف کیا کہ کہیں شیشہ ٹوٹ نہ جائے۔ کہیں مسکراہٹ پنچھ نہ جائے۔ اور جب پٹھانی باہر جانے کے لیے دروازے کی طرف بڑھیں تو مہر نے کہا۔

"تصویر مجھے دے دیجیے۔"

پٹھانی نے تصویر میز پر سے اٹھا کر اسے دی اور اس نے ویسے ہی لیٹے لیٹے۔ اس چھوٹی سی میز کی دراز کھولی جو پلنگ کے سرہانے کے پاس رکھی ہوئی تھی اور نوجوان کی مسکراتی نظروں سے نظریں چرا کر تصویر کو آہستہ سے دراز میں رکھ کر اسے بند کر دیا۔

"کہہ گئے تھے تصویر ہٹا دینا۔"

پٹھانی کی سمجھ میں نہیں آیا کہ شوکت میاں کیوں کہہ گئے تھے کہ تصویر ہٹا دینا۔ وہ باہر جانے کی بجائے پلنگ پر مہر کے پیروں کے پاس بیٹھ گئیں۔ تب وجہ اس کے ذہن میں کوندے کی طرح لپکی اور اس کی روشنی میں انھیں کچھ اور بھی نظر آیا۔

"اس کے بھید۔" انھوں نے انگشت شہادت اوپر کی طرف اٹھاتے ہوئے کہا۔ "وہی جانے!۔ دو دیے۔ دونوں اٹھا لیے!۔"

پٹھانی کو گمان گزرا کہ ان کے بیٹوں کے اٹھا لیے جانے کی پرانی خبر پھر سن کر مہر تے جھرجھری لی ہے۔ انھوں نے اٹھا کر اس کے پیر اپنی گود میں رکھ لیے اور آہستہ آہستہ اس کی پنڈلیاں دبانے لگیں۔ مہر نے کوشش مگر انھوں نے اسے پیر کھینچنے نہیں دیے۔

"آج تو شوکت میاں ملے ہوں گے خان صاحب سے"
مہر فیصلہ نہیں کرسکی کہ پٹھانی نے سوال کیا ہے ــــــــ اور کہا ہے تو اس سے یا اپنے سے ــــــــ یا ان کی سوچ بول پڑی ہے۔ لیکن ان کی بات سن کر اس کے سینے پر سے جیسے کوئی بوجھ ہٹ گیا کہ چلو یہ مرحلہ بھی طے ہوا۔ یا اب ہو جائے گا۔ کیوں کہ اس کا دل کہہ رہا تھا کہ پٹھانی یہی معلوم کرنے کے لیے اتنی دیر سے کمرے میں منڈلا رہی ہیں کہ شوکت نے آج ان کے میاں سے مل کر ان کی خیر خیریت دریافت کی ہوگی کہ نہیں۔ اور دن میں بھی وہ دو تین بار اسی واسطے ـ یا خاص کر اسی واسطے آئی تھیں اوپر۔ مگر چوں کہ اس نے ان کی آہٹ سننے کے بعد بھی آنکھیں نہیں کھولی تھیں اس لیے وہ اُسے سوتا جان کر واپس چلی گئی تھیں۔ اور وہ سوتی اس لیے بنی تھی کہ چاہتی تھی کہ پٹھانی اپنے میاں کی خیر خیریت کی بات شوکت ہی سے کریں تو بہتر ہوگا۔ ویسے بھی اُسے کیا معلوم تھا! ـ پٹھانی پوچھتیں تو وہ کیا بتاتی! ـ لیکن اب جب کہ انھوں نے بات چھیڑ دی ہے اسے کچھ نہ کچھ تو کہنا ہی پڑے گا۔ اس نے کہا۔
"ہاں! کہہ تو رہے تھے"
"چلتے وقت مجھ سے بھی کہا تھا"
پٹھانی نے اور کچھ نہیں کہا تو مہر نے سوچا کہ چلو بات ختم ہوگئی اور اس نے تیزی سے اپنے پیر ان کی رانوں پر سے ہٹا لیے۔ لیکن پٹھانی بس کچھ پل خاموش رہیں۔
"چار دن ہو گئے!"
"ہاں!"
پٹھانی پھر چپ ہو گئیں۔ سوچ رہی تھیں کہ کہیں یا نہ کہیں۔ مگر انھوں نے کہہ ہی دیا۔
"جنازے کے بعد سے نہیں آئے"
مہر ڈری کہ یہ کہیں سب کچھ دوہرانا نہ شروع کر دیں۔ مگر پٹھانی نے صرف یہ کہا۔
"کہہ گئے تھے کل پھر آؤں گا۔
طبیعت خراب ہو گئی ہوگی" مہر کے منہ میں جو آیا اس نے جلدی سے کہہ دیا۔
"کس کی!۔ خان صاحب کی!۔ نہیں بٹیا!۔ اتنے برس کے ہو گئے۔ کبھی نزکام تک تو ہوا نہیں! سچ کہتی ہوں!"

"راستے واستے آج کل بند ہیں۔ نہیں نکل پائے ہوں گے۔ ویسے سواری وغیرہ بھی تو۔
پٹھانی نے مہر کی بات کو اس قابل نہیں سمجھا کہ پوری ہونے دی جائے۔
"سواری کی بٹیا تم نے ایک کہی۔ تم کیا سمجھتی ہو دہ سواری میں آتے ہیں؟"
مہر واقعی یہی سمجھتی تھی۔ اس نے کہا۔
"میں تو یہی سمجھتی تھی۔"

"نہ کہیں! پیدل آتے ہیں۔"
"بڑے ہمت والے ہیں!"
مہر نے محسوس کیا کہ پٹھانی اپنے میاں کی تعریف سن کر اندر ہی اندر کھل اٹھی ہیں۔
"گھر میں تھوڑی بیٹھتے ہیں۔ نکل جاتے ہیں اور میلوں کا چکر کاٹ کر پلٹتے ہیں۔"
"واقعی!"
"اور نہیں تو کیا!"
پٹھانی چپ ہو گئیں اور مہر نے سوچا — چلو اچھا ہوا۔ ان کی تسلی ہو گئی لیکن تھوڑی
دیر بعد کسی اور پٹھانی نے کہیں اور کہا
"کل سے بڑے بُرے خیال آ رہے ہیں۔ نہ جانے کیوں!"
مہر اٹھ کر بیٹھ گئی اور اس نے ان کے گھٹنے پر ہاتھ رکھ کر کہا۔
"کیوں بلا وجہ پریشان ہوتی ہیں۔ شوکت آتے ہی ہوں گے۔"
تین چار منٹ بعد باہر کسی کار کے رکنے کی آواز آئی۔
پٹھانی نے کھلی کھڑکی میں سے جھانکا اور مہر کو اطلاع دی کہ "شوکت میاں آ گئے۔"
لیکن جب کئی منٹ گزر گئے اور شوکت پھر بھی اوپر نہیں آیا تو وہ یہ کہتی ہوئی نیچے چلی گئیں کہ
"جا کر پانی رکھ دوں۔ شاید شوکت میاں چائے مانگیں۔"
اور جب شوکت اوپر آیا تو مہر کو اس کے ستے ہوئے چہرے پر کئی سائے منڈلاتے
نظر آئے اور اس نے دیکھا کہ شوکت پتلون کی جیب سے نکال کر کنجیوں کا گچھا سنگھار
میز پر اس جگہ رکھ رہا تھا جو تصویر کے ہٹائے جانے سے خالی رہ گئی تھی کہ رک گیا۔
اور اس نے گردن گھما کر اس کی طرف دیکھا اس نے شوکت کے بے آواز سوال کا کوئی
جواب نہیں دیا اور شوکت گچھا واپس جیب میں ڈال کر آرام کرسی پر ٹک گیا اور دونوں
ہاتھوں سے سہارا دے کر فرش کو تکنے لگا۔ مہر نے کچھ دیر انتظار کیا۔ پھر پوچھا۔

"یہیں رک گئے تھے؟"

شوکت نے سر اُٹھا کر اسے دیکھا اور تھوڑی دیر تک خاموشی سے دیکھتا رہا۔

"صدیقی صاحب کی بیوی نے روک لیا تھا۔"

مہر نے انتظار کیا۔ لیکن شوکت نے کچھ اور نہیں کہا تو وہ بولی۔

"دوپہر کو آئی تھیں۔ کہہ رہی تھیں بھائی صاحب کا انتظار ہے۔ میں نے کہا صدیقی صاحب جب تک بالکل ٹھیک نہ ہو جائیں ہم آپ کو جانے نہیں دیں گے۔ ——— رو پڑیں۔ بے چاری!"

"اس وقت بھی رو رہی تھیں۔" وہ پھر فرش کو تکنے لگا۔

"صدیقی صاحب کی حالت ٹھیک نہیں!" ——— پھر اس نے انگریزی میں کہا۔

"میرے خیال میں ٹانگ کاٹنا پڑے گی۔"

"کیوں؟"

"گینگرین۔ کمرے میں بو پھیلی ہوئی تھی۔ اور دیکھ ایسے رہے تھے جیسے مجھ سے انھیں کوئی خطرہ لاحق ہو۔ تمام وقت پہچانتے بھی کہ نہیں۔ سلام کیا تو بس بڑبڑا کر چپ ہو گئے۔"

"ان کی بیوی کہہ رہی تھیں نیند نہیں آتی۔ اور آتی ہے تو ذرا سی دیر میں ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھتے ہیں۔ اور پھر وہی چیخ پکار!"

"جس نے اپنی ساری اولاد کو اپنی نظروں کے سامنے ———" اگلا لفظ شوکت کے حلق میں پھنس گیا۔

"چائے بناؤں میاں؟"

شوکت نے نظریں اٹھا کر دیکھا۔ پٹھانی دروازے میں کھڑی تھیں۔

"نہیں!"

"پی لیجیے!"

"پی لو" مہر نے پٹھانی کی تائید کی۔

دفتر میں پی لی تھی ——— تم نے پی؟"

"نہیں۔ میرا بالکل جی نہیں چاہ رہا ——— دن کو کچھ کھایا تھا؟"

"ہاں!"

مہر نے یہ پوچھنا بے کار سمجھا کہ کیا اور کہاں ؟ — وہ یہ پوچھیں گے کہ تم نے بھی کچھ کھایا نہیں ۔ اور اس نے اپنا جواب بھی سوچ لیا تھا ۔ لیکن شوکت چپ رہا ۔ اور مہر کو تعجب ہوا —

بے پٹھانی ابھی تک دروازے میں کھڑی تھیں ۔ لیکن جب پاس والے کمرے میں ٹیلی فون کی گھنٹی بجی اور شوکت اٹھا تو وہ خاموشی سے نیچے چلی گئیں ۔ اور جب وہ ٹیلی فون سن کر کمرے میں واپس آیا تو شوکت نے مہر کو یہ نہیں بتایا کہ کس کا فون تھا ۔ بس آکر اس کے پلنگ کے پاس بیٹھ گیا ۔ مہر کو ایک بار پھر تعجب ہوا کیوں کہ یہ شوکت کی عادت نہ تھی ۔ اس نے شوکت کے سر کو آہستہ سے کھینچ کر اپنے کندھے پر ٹکا لیا اور پوچھا کہ کس کا فون تھا ؟ جس سوال کا شوکت نے ایسے جواب دیا جیسے کوئی بھولی ہوئی بات یاد آگئی ہو ۔

"اُن کا تھا ۔ کلیم اللہ کا ۔"

"وہ لوگ تو اسلام آباد چلے گئے تھے !"

"مکان کے کاغذات پر دستخط دستخط کرنا تھے ۔ کل واپس چلے جائیں گے ۔" شوکت چند سیکنڈ چپ رہا ۔ "انھیں یہاں آکر مالوم ہوا" — اس نے بات ادھوری چھوڑ دی ۔ اور تھوڑی دیر اور چپ رہنے کے بعد کہا ۔ "آنا چاہ رہے تھے ۔ تعزیت کے لیے ۔ میں نے منا کر دیا ۔"

مہر کو پھر تعجب ہوا ۔

"منا کر دیا ؟"

"منا ہی سمجھو ! ۔ میں نے کہا اس وقت نہیں ۔"

پھر شوکت اٹھ کر ٹہلنے لگا ۔ اور ٹہلتے ٹہلتے اچانک رُک کر اس نے کہا ۔

"قبرستان ہوتا ہوا آیا ہوں ۔ اسی لیے دیر ہو گئی ۔"

"میں پوچھنے ہی والی تھی ۔"

"اچھا خاصا میلا لگا ہوا تھا ۔ اتنے آدمی میں نے کبھی کسی قبرستان میں نہیں دیکھے ۔ —— تم بھی چلو کسی دن !

اس بار مہر کو محسوس ہوا جیسے کسی سخت مٹھی نے اُس کے دل کو بڑی بے دردی سے دبا کر چھوڑ دیا ہو ۔ وہ سیدھی ہو کر بیٹھ گئی ۔ اس نے شوکت کے ہاتھ پکڑ کر اسے اپنے پاس

بٹھایا اور کہا۔
"تھوڑی دیر لیٹ جاؤ۔"
شوکت لیٹ گیا اور چھت کو گھورنے لگا۔ مہر نے اس کے پتلون کی جیبیں ٹٹول کر سگریٹ کا پیکیٹ اور لائٹر نکالا۔ ایک سگریٹ سلگائی۔ ایک کش لیا اور سگریٹ شوکت کے منہ میں لگا دی۔ اور وہ آنکھیں بند کیے سگریٹ پیتا رہا اور ایش فرش پر جھاڑتا رہا۔ اور مہر کبھی اُسے، کبھی اس کی جلتی سگریٹ اور کبھی اس ایش ٹرے کو دیکھتی رہی جو پاس ہی میز پر رکھی ہوئی تھی۔ مگر اس نے ایش ٹرے کو اٹھا کر شوکت کے پاس رکھنا مناسب نہ سمجھا۔ شوکت نے آنکھیں کھولیں۔ سگریٹ پر نظر ڈالی جو آدھی رہ گئی تھی۔ کروٹ بدل کر بیٹھے مہر کی طرف کی۔ ہاتھ بڑھا کر سگریٹ کو ایش ٹرے میں زور سے مسلا اور کلمے کی انگلی سے فرش پر بکھری ہوئی ایش کو ٹیڑھے میڑھے خاکوں کی شکل دینے لگا۔
"تم نے کچھ کھایا؟"
مہر نے شوکت کے سوال کا جواب دیا۔ وہ سوچ رہی تھی کہ یہ ـــــ یہ بھی کوئی کھانا ہوا! اور پھر تاکید کریں گے۔ جیسے صبح دفتر جاتے ہوئے کی تھی اور پھر یاد دلائیں گے کہ ڈاکٹر ستارہ نے اچھی اور مکمل غذا کی ضرورت پر کتنا زور دیا ہے لیکن شوکت نے کچھ بھی نہیں کہا۔ ایک لفظ۔ ایک با معنی یا بے معنی آواز بھی نہیں نکلی۔ اس کے منہ سے ـــــ اور مہر کے تعجب کی کھٹک اور تیز ہو گئی۔ وہ اس کھٹک کی شدت محسوس کرتی رہی اور شوکت کے بالوں کو آہستہ آہستہ ہاتھ پھیرتی رہی۔ پھر اس نے کہا۔
"کپڑے بدل لو۔"
"بدلتا ہوں۔"
لیکن وہ اٹھا نہیں۔ فرش پر ایش ٹرے سے بنے خاکوں کو گھورتا رہا۔ اچانک اس نے کروٹ بدلی اور منہ مہر کی طرف کر کے کہا۔
"آج میں پٹھانی کے گھر گیا تھا ـــــ وہاں بھی کرفیو لگا ہوا ہے۔ بڑی مشکل سے اجازت ملی۔"
شوکت ادھوری چھوڑ کر اٹھا۔ مہر سمجھی کپڑے بدلنے جا رہے ہیں بدل کر

بات پوری کریں گے۔ مگر وہ ڈریسنگ ایریا کی طرف نہیں گیا۔ بلکہ اس نے دروازہ بند کر کے چٹخنی چڑھائی اور واپس آکر مہر کے پاس پلنگ پر بیٹھ گیا۔

"وہاں اب کچھ نہیں۔" اس نے سنبھل سنبھل کر کہنا شروع کیا۔ "سوائے جلے ہوئے مکانوں کے۔ کسی کو پتا نہیں کہ کون زندہ ہے اور کسے چھٹکارا مل گیا۔ بس یہ معلوم ہوا کہ کئی لاشیں ملیں۔ کچھ جلی ہوئی۔" وہ رکا۔ پھر اس کے منہ سے "درندے!" نکلا۔

مہر نے آنکھیں میچ لیں اور گھٹنوں پر سر ٹکا کے شوکت کی ابھرتی ڈوبتی آواز سنتی رہی ـــــ سنتی رہی کہ شوکت کس کس ہسپتال اور مردہ خانے گئے اور انھوں نے کتنی لاشیں دیکھیں اور کتنے زخمی اور دیکھا کہ کئی لاشیں تو ایسی تھیں کہ اُن کے اپنے بھی انھیں شاید ہی پہچان پائیں۔ مگر انھیں پہچانی جا سکنے والی کوئی لاش ایسی نہیں ملی جس پر انھیں خان صاحب کا شبہ بھی ہو سکتا ـــــ حالاں کہ ایک فوجی نے بتایا کہ اس گھر میں بھی ایک لاش ملی تھی ـــــ مہر کو جھرجھری آئی جس نے اس کے سارے جسم کو ہلا کر رکھ دیا۔ اس نے آنکھیں کھولیں۔ شوکت سر جھکائے بیٹھا ہوا تھا۔

"پھر؟"

شوکت کو مہر کا سوال سمجھنے میں کچھ دیر لگی۔ جب سوال اس کی سمجھ میں آیا تو اس نے کہا۔

"بتانا تو پڑے گا ہی۔"

"ہاں!"

"تم بتا دینا۔"

"میں!" اور وہ ایسے سمٹ گئی جیسے دو تین قدم کے فاصلے پر سانپ بچھو دیکھ کر لوگ سمٹ جاتے ہیں۔ "نہیں!۔ میں نہیں بتاؤں گی!"

شوکت شاید یہ جواب سننے کو تیار تھا۔ اس نے کہا۔

"تو پھر میں ہی بتا دوں گا۔"

تب شوکت ڈریسنگ ایریا میں گیا اور کرتا پاجامہ پہن کر لوٹا۔ وہ کچھ دیر ٹہلتا رہا، پھر جا کر کھلی کھڑکی کے پاس کھڑا ہو گیا۔ اور کھلے آسمان کے ماتھے پر چپکا ہوا داغ دار چاند اس کی توجہ کا مرکز بن گیا۔

"میری دوا لائے؟" مہر نے پوچھا۔

"دوا!" شوکت نے کہیں بہت دور سے واپس ہوتے ہوئے کہا۔ "ہاں۔ لایا ہوں۔"
مہر نے تھوڑی دیر انتظار کیا۔ مگر جب شوکت اپنی جگہ سے ہلا بھی نہیں تو اس نے کہا۔
"دے دو۔ شام کی خوراک کا وقت ہو گیا ہے۔"
شوکت باہر گیا۔ اور مہر نے سنا کہ وہ پٹھانی کو آواز دے کر کہہ رہا ہے کہ ایک گلاس دودھ لے آؤ۔ ہلکا سا گرم کر کے۔ "دوا خالی پیٹ نہیں کھانا چاہیے"۔ اس نے کمرے میں واپس آکر کہا۔
"پانی کے ساتھ کھا لیتی ہوں۔" مہر نے کہا۔ "دودھ پینے کو جی نہیں چاہ رہا۔ ابکائی آتی ہے۔ اتنے دنوں سے تو پانی کے ساتھ ہی لے رہی ہوں۔"
"وہ تو ٹھیک ہے۔ پر تم نے کھایا ہی کیا ہے۔ کچھ تو جانا چاہیے پیٹ میں۔"
مہر چپ ہو گئی۔ پانچ چھ منٹ بعد پٹھانی ایک چھوٹی سی کالی ٹرے اٹھائے آئیں۔ دودھ کا ایک گلاس اور چائے کا ایک مگ رکھا ہوا تھا۔ انھوں نے پہلے گلاس مہر کو دیا۔ پھر ٹرے شوکت کی طرف بڑھائی۔ شوکت نے پٹھانی کے چہرے کی طرف دیکھا۔ پٹھانی نے کہا۔
"پی لیجیے میاں!"
شوکت نے بنا کچھ کہے مگ اٹھا لیا۔
"لائیے!" مہر نے کہا۔
شوکت ڈریسنگ ایریا میں گیا اور دو گولیاں لیے واپس آیا۔ مہر نے ہاتھ بڑھایا۔ شوکت نے گولیاں اس کی ہتھیلی پر رکھ دیں۔ مہر نے گولیوں پر ایک متجسس سی نظر ڈالی۔ شوکت نے کہا۔
"بدل دی ہے ستارہ نے بس۔۔۔ ویسے بھی وہ دوا بڑی مشکل سے ملی تھی۔"
مہر نے ایک گولی منہ میں رکھی۔ دو گھونٹ دودھ پیا۔ پھر دوسری گولی اور تھوڑا اور دودھ۔ اور پھر باقی دودھ۔ آنکھیں بند کر کے۔ ایک ہی سانس میں۔ جیسے لوگ کڑوی دوا پیتے ہیں۔ اور خالی گلاس پٹھانی کو دے دیا۔ جو ٹرے پکڑے پلنگ کے پاس کھڑی تھیں۔
شوکت آرام کرسی کے سرے پر ٹکا ہوا آہستہ آہستہ چائے پی رہا تھا۔ اس نے مہر سے کہا۔

"اب لیٹ جاؤ۔"

مہر لیٹ گئی تو شوکت نے چائے کا ایک گھونٹ اور لیا۔ اور مگ پٹھانی کی طرف بڑھایا۔ انھوں نے کرسی کے پاس آکر مگ اس کے ہاتھ سے لیا اور اس میں جھانکا۔ آدھی کے قریب چائے باقی تھی۔

"جی بالکل نہیں چاہ رہا!"

پٹھانی جانے کے لیے مڑیں۔

"سنیے!"

پٹھانی رک گئیں۔

"میں نے بہت کوشش کی مگر آج جانا نہ ہو سکا۔ وقت نہیں ملا۔"

مہر نے جلدی سے کروٹ بدل کر منہ پٹھانی کی طرف سے موڑ لیا۔

"کل ضرور جاؤں گا۔ ویسے میں نے مالوم کیا تھا۔ اُدھر امن دامان ہے!"

مہر نے آنکھیں بند کرلیں۔

"ہو سکے تو کل مجھے بھی لیتے چلیے گا۔ میاں!"

"ضرور!"

پٹھانی چلی گئیں۔ مہر نے آنکھیں کھولیں۔

"یہ تم نے کیا کیا!"

"مجھے نہیں مالوم!" اور شوکت نے اپنا سر۔ جس میں ایک ساتھ کئی برمے چل رہے تھے۔ کرسی کی پشت پر رکھ دیا۔

بہت دیر بعد ——— جب شوکت مہر سے پوچھ چکا کہ دودھ پینے سے اس کا جی تو نہیں متلایا اور وہ اسے بتا چکی کہ نہیں۔ اور جب مہر اس سے کہہ چکی کہ بھوک نہ سہی پھر بھی تھوڑا سا تو کھالو لیکن وہ نہیں مانا اور جب وہ ایک کے بعد ایک تین سگریٹیں پھونک چکا اور جب خاموشی نہ جانے کتنی بار پھیل کر سکڑ چکی اور سکڑ کر پھیل چکی اور جب شوکت مہر کو نیند کی ندی میں آہستہ آہستہ ڈوبتا دیکھ کر چھت کی لائٹ آف اور موٹے شیڈ والا ٹیبل لیمپ آن کر چکا تو مہر نے سوتے میں کروٹ بدلی اور اس کے منہ سے ایک کراہ نکلی۔ تھوڑی دیر بعد وہ پھر کراہی۔ اس بار اس کی آنکھ کھل گئی۔ اور اس نے دیکھا کہ شوکت اس کے اوپر جھکا

ہولے ہے۔

"کیا بات ہے؟"

"درد ہو رہا ہے۔"

"کہاں؟"

جواب میں مہر نے اس کا ہاتھ اپنے پیٹ کے اس حصّے پر رکھا جہاں درد ہو رہا تھا۔

"یہاں"

دیکھتے ہی دیکھتے درد بڑھا۔ مہر کبھی کروٹیں بدلتی کبھی اوپر کے دانتوں سے نچلا ہونٹ دباتی اور کبھی دونوں ہاتھوں سے پیٹ۔ اچانک وہ جیسے سکتے میں آ گئی۔ اس کے چہرے پر خوف کا سایہ پھیلنا شروع ہوا۔ وہ اٹھ کر بیٹھ گئی اور اس نے ڈرتے ڈرتے اپنا بایاں ہاتھ رانوں کے بیچ میں ڈال کر سپید شلوار کو چھوا۔ پھر دوسرے ہاتھ سے جلدی سے قمیص کا دامن اوپر اٹھایا۔ اور جھک کر دیکھا۔

"آئی ایم بلیڈنگ۔ شوکت!"۔ وہ چلّائی۔

مہر اٹھ کر باتھ روم جانا چاہتی تھی مگر شوکت نے اسے کندھوں سے پکڑ کر لٹا دیا۔ اس کی ٹانگوں پر چادر ڈالی اور پھر ڈریسنگ ایریا میں سے کئی تولیاں نکال کر لایا۔ اس نے ٹٹول کر شلوار کھولی اور اتاری اور تہ کر کے ایک موٹی سی تولیہ اس کے نیچے رکھی۔ پھر وہ لپک کر پاس والے کمرے میں گیا اور ڈاکٹر ستارہ کو فون کر کے واپس آیا تو پلنگ کی پٹّی پر مہر کے پاس بیٹھ کر اور اس کا ایک ہاتھ اپنے دونوں ہاتھوں میں لے کر اس نے اسے بتایا کہ ڈاکٹر چل دی ہے۔

ڈاکٹر آئی تو اس کے پیچھے پیچھے پٹھانی اور اس کے بعد صدّیقی صاحب کی بیوی بھی اوپر آئیں۔ لیکن باہر سائبان میں رک گئیں۔ اس نے اچھی طرح سے معائنہ کرنے کے بعد شوکت کو بتایا کہ حمل ضائع ہو چکا ہے۔ سبب معلوم کرنے کے لیے اس نے کئی سوال کیے۔ جن کے شوکت نے بظاہر تسلّی بخش جواب دیے۔ لیکن ڈاکٹر کے چہرے سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ پوری طرح سے مطمئن نہیں ہوئی ہے۔ مگر اس نے کہا کچھ نہیں۔ بس جب بلیڈنگ قریب قریب رک گئی تو وہ یہ کہہ کر چلی گئی کہ اس وقت تو ممکن نہیں کل صفائی کی جائے گی۔

ڈاکٹر کے جانے کے بعد شوکت اور مہر نے دیکھا کہ پٹھانی اور صدّیقی صاحب کی

بیوی دونوں رو رہی ہیں۔ مہر نے ہاتھ کے اشارے سے ان کو اپنے پاس بلایا۔ دونوں نے باری باری اس کے پاس بیٹھ کر اس کے سر پر ہاتھ پھیرا۔ صدیقی صاحب کی بیوی نے کوئی دعا پڑھ کر پھونکی اور تھوڑی دیر بعد نیچے چلی گئیں۔ مگر پٹھانی مصر تھیں کہ وہ رات بھر "بٹیا" کے پاس رہیں گی۔ لیکن جب شوکت نے انھیں سمجھایا کہ اب خطرے کی کوئی بات نہیں تو وہ اس شرط پر جانے کو رضامند ہوئیں کہ پاس والے کمرے میں لیٹیں گی تاکہ ضرورت پڑے تو انھیں فوراً آواز دے دی جائے۔

پٹھانی کے جانے کے بعد شوکت نے دروازہ بھیڑا اور آکر مہر کے پاس بیٹھ گیا۔ مہر چت لیٹی ہوئی تھی۔ اس کا سینہ آہستہ آہستہ اوپر نیچے، اوپر نیچے ہو رہا تھا۔ اس کی آنکھیں بند تھیں۔ وہ اب رو نہیں رہی تھی لیکن اس کی پلکیں ابھی تک بھیگی ہوئی تھیں۔ اس نے آنکھیں کھولے بنا اپنا ہاتھ شوکت کی طرف بڑھایا۔ شوکت نے اپنا ہاتھ اس کے ہاتھ میں دے دیا۔ جسے مہر نے پہلے اپنے دائیں گال پر رکھا اور پھر سینے پر۔ شوکت کو محسوس ہوا کہ اس کی آنکھوں کی جلن پانی بننا چاہتی ہے۔ اس نے مہر کے ہاتھ کو جھک کر اپنے ہونٹوں سے چھوا۔ پھر اس نے اپنا سر اس ہاتھ کی پشت پر رکھا۔ اور اس کی آنکھوں کی جلن پانی بن کر بہہ نکلی۔ مہر نے آنکھیں کھول دیں۔ کچھ دیر وہ اپنے ہاتھ کی پشت پر شوکت کی آنکھوں کی قطرہ قطرہ گرتی رقیق جلن محسوس کرتی رہی۔ پھر اس نے بہت آہستہ سے اپنا ہاتھ اس کے سر کے نیچے سے نکالا۔ اور یہی ہاتھ دو تین بار اس کے بکھرے ہوئے بالوں پر پھیر کر انگریزی میں کہا۔

میں سمجھتی ہوں۔ شوکت!

اور خود بھی رونے لگی۔ پھوٹ پھوٹ کے۔

ضمیر الدین احمد

رانگ نمبر

عصر کا وقت گزر چکا تھا۔ مغرب کی نماز میں ابھی دیر تھی۔

بیگم آفریدی۔ اپنی بیٹی نوری کے ساتھ برگیڈیر صاحب کی بیوی سے ملنے آئی ہوئی تھیں۔ برگیڈیر صاحب ان کے ساتھ چائے پی کر اور کچھ دیر ادھر ادھر کی باتیں کر کے لائبریری میں چلے گئے تھے جو الماریوں میں سجی کتابوں اور دیواروں پر آویزاں طغروں سے مزین تھی اور اب وہاں بیٹھے کچھ حساب کتاب کر رہے تھے۔ نوری چائے ختم کرتے ہی اٹھ کھڑی ہوئی تھی اور برگیڈیر صاحب کی بیٹی عارفہ کے ساتھ۔ جو اس کی ہم جماعت دوست تھی، اوپر چلی گئی تھی۔ اور اب وہ دونوں لینڈنگ میں بیٹھی دھیمی آواز میں باتیں کر رہی تھیں۔

چائے فیملی روم میں پی گئی تھی جہاں اب صرف برگیڈیر صاحب کی بیوی اور بیگم آفریدی تھیں۔ بیگم آفریدی اپنے حالیہ قیام کنیڈا اور دورۂ امریکہ کی وہ باتیں برگیڈیر صاحب کی بیوی کو سنا چکی تھیں۔ جو ان کے خیال میں برگیڈیر صاحب کی بیوی کی دل چسپی کی ہو سکتی تھیں۔ انھیں یہ بھی بتا چکی تھیں کہ نوری کا کالج کھلنے والا نہ ہوتا تو وہ تو ابھی اور کم از کم ایک مہینے کنیڈا میں ٹھہرتیں اور برگیڈیر صاحب کی بیوی بیگم آفریدی کے پوچھتے پر، انھیں بتا چکی تھیں کہ ان کا اور برگیڈیر صاحب کا "باہر" جانے کا پروگرام کیوں کینسل ہوا۔ بات یہ تھی کہ برگیڈیر صاحب عارفہ کو "یہاں" اکیلا چھوڑنے کے حق میں نہیں تھے۔ تو اسے اس کی پھوپی کے پاس چھوڑ جاتے۔ آخر پہلے بھی تو ایک دفعہ چھوڑ گئے تھے۔ اس کا جواب برگیڈیر صاحب کی بیوی نے یہ دیا تھا کہ وہ تو دو برس پہلے کی بات تھی ــــ "تو ساتھ لے جاتیں۔ پہلے بھی تو ساتھ جا چکی ہے "باہر"ــــ اس کا جواب برگیڈیر صاحب کی بیوی نے یہ دیا تھا کہ تب کی بات دوسری تھی۔ تب تو وہ چھوٹی تھی۔ اب تو برگیڈیر صاحب اسے "اس گندے ماحول"

سے جتنا بھی ممکن ہو اتنا دور رکھنا چاہتے ہیں۔ تب بیگم آفریدی نے برگیڈیر صاحب کی بیوی کی بات سے بات نکالتے ہوئے مغرب کی اخلاقی گراوٹ، خاص کر جرائم میں وہاں بے انتہا اضافے کا ذکر چھیڑ دیا تھا اور دو ایک دل دہلا دینے والی مثالیں بھی پیش کی تھیں جن مثالوں کو سن کر برگیڈیر صاحب کی بیوی نے پہلے تو اپنی اس پکّی رائے کا اظہار کیا تھا کہ یہ سب مذہب سے مُنہ موڑنے کا نتیجہ ہے۔ اور پھر نہایت افسوس کے ساتھ کہا تھا کہ جرائم کی رفتار تو اب "وطنِ عزیز" میں بھی خاص کر "یہاں"۔ دن بہ دن بڑھتی جارہی ہے۔ اور بیگم آفریدی نے ان کی ہاں میں اپنی ہاں ملاتے ہوئے اور ویسے ہی اور اتنے ہی افسوس کے ساتھ کہا تھا کہ ڈاکے تو اب روزمرّہ کی بات ہوگئے ہیں۔ اور بیگم آفریدی کی بات سنتے ہی برگیڈیر صاحب کی بیوی کو ڈاکہ زنی کی کئی حالیہ وارداتیں یاد آگئی تھیں۔ جن میں سے ایک جو ان کے خیال میں سب سے زیادہ نمائندہ تھی وہ بیان کررہی تھیں۔ وہ کہہ رہی تھیں کہ برگیڈیر صاحب کے ایک ملاقاتی ہیں۔ یہیں فیز فائیو میں رہتے ہیں۔ "پچھلے مہینے کی بات ہے۔ اُن کی بیٹی دبئی سے آئی، جہاں اس کے میاں کا بڑا کاروبار ہے۔ ابھی سامان ٹھیک سے کھولا بھی نہیں تھا کہ دو نقاب پوش" رائفلیں لیے گھس آئے اور اس کا زیور رکھوالیا۔" ایک نگ نہیں چھوڑا۔ سچے بحرینی موتیوں کا ہار، دو دو تولے کی چوڑیاں، ہیرے کی انگوٹھیاں، بندے، گلوبند اور نہ جانے کیا کیا۔ اور لے جاری بڑھیا ماں کے بدن پر جو گہنا پاتا تھا سب اتروالیا۔ یاقوت اور ہیروں کی ایک انگوٹھی ہمیشہ پہنے رہتی تھیں۔ "بیچ میں اتنا بڑا یاقوت اور چاروں طرف ہیرے"۔ انھوں نے بڑی منت سماجت کی کہ یہ رہنے دو۔ یہ میری ماں کی نشانی ہے۔ مگر انھوں نے ایک نہ سنی۔ زبردستی کھینچ کر اتارلی — بے چاری کی انگلی یہاں سے وہاں تک کٹ گئی۔ اور برگیڈیر صاحب کی بیوی نے اپنی ایک انگلی دکھا کر بتایا کہ کہاں سے کہاں تک۔ وہ بھی اس انگلی میں ہیرے کی انگوٹھی پہنے ہوئے تھیں۔

"اللہ سب کو اپنی امان میں رکھے!"۔ انھوں نے انگوٹھی پر انگوٹھا رکھ کر گویا اس کی حفاظت کرتے ہوئے کہا۔ "کوئی چھ سات لاکھ کا مال لے گئے کم بخت!"۔ پھر بیگم آفریدی نے ایک واقعہ بیان کیا۔ اس تمہید کے ساتھ کہ کوئی کہیں بھی محفوظ نہیں، نہ گھر میں نہ گھر کے باہر۔ واقعہ یہ تھا کہ ایک خاتون بینک سے کچھ زیور اور ایک بھاری رقم نکلوا کر — "سنا ہے پچاس ہزار تھے"۔ باہر آئیں۔ کار بینک کے سامنے ہی پارک کی تھی۔ دروازہ کھول رہی تھیں کہ دو نوجوان ان کے پاس آئے اور ریوالور دکھا کر کہا کہ زیور اور نقدی ہمارے حوالے کر دو ورنہ شوٹ کر دیں گے۔ انھوں نے چپ چپاتے سب کچھ ان کے حوالے کر دیا اور وہ انھیں کی کار میں بیٹھ کر یہ جا

وہ جا آئیں یاں نہ بات کتنے لوگ تھے۔ پر سب کھڑے تماشا دیکھتے رہے۔ ایک کی بھی ہمت نہ ہوئی کہ انھیں للکارتا۔
برگیڈیر صاحب کی بیوی پوچھنے ہی والی تھیں کہ ان بی بی کو اتنا بہت سا کیش نکلوانے کی کیا ضرورت آپڑی تھی کہ ٹیلی فون کی گھنٹی بجی۔ گھنٹی سن کر برگیڈیر صاحب لائبریری سے ہال میں آئے جہاں ٹیلی فون رکھا ہوا تھا۔ انھوں نے ریسیور اٹھا کر "ہیلو" کہا۔ تھوڑی دیر انتظار کیا پھر "ہیلو" کہا۔ اس بار ذرا زور سے۔ تھوڑی دیر اور انتظار کیا اور پھر ریسیور رکھ دیا۔

برگیڈیر صاحب کی بیوی نے پوچھا "کون تھا؟"

"کوئی بھی نہیں۔" برگیڈیر صاحب نے کہا۔ شاید رانگ نمبر تھا۔" اور وہ واپس لائبریری میں چلے گئے۔ لیکن فوراً ہی پلٹے اور انھوں نے ہال میں رک کر جہاں سے لینڈنگ کا صرف سامنے کا حصہ نظر آرہا تھا، پوچھا کہ عارفہ کہاں ہے؟ حالاں کہ عارفہ اور نوری ان کے سامنے چائے پی کر اوپر گئی تھیں۔ برگیڈیر صاحب کے سوال کا ان کی بیوی اور بیٹی دونوں نے ایک ساتھ جواب دیا۔ بیوی نے کہا۔ "اوپر" اور بیٹی نے کہا۔ "یہاں ہوں۔ باؤجی۔" اور وہ کھڑی بھی ہوگئی۔ جیسے چھوٹی کلاسوں میں حاضری لگتے وقت "حاضر مِس" کہہ کر کھڑی ہو جایا کرتی تھی۔ تاکہ برگیڈیر صاحب کو نظر آسکے۔ پھر اس نے لینڈنگ کی ریلنگ کے پاس آکر پوچھا کیا کوئی کام ہے؟ جواب نفی میں دے کر برگیڈیر صاحب پھر لائبریری میں چلے گئے۔

برگیڈیر صاحب کے لائبریری چلے جانے کے بعد بیگم آفریدی نے لائبریری کے دروازے کی طرف دیکھا جس کا ایک پٹ وہاں سے نظر آرہا تھا جہاں وہ بیٹھی ہوئی تھیں اور برگیڈیر صاحب کی بیوی سے کہا کہ نوری نے انھیں بتایا ہے برگیڈیر صاحب نے عارفہ کو کالج سے اٹھا لیا ہے۔ نہ انھوں نے پوچھا نہ برگیڈیر صاحب کی بیوی نے بتایا کہ کیوں۔ برگیڈیر صاحب کی بیوی نے بس "ہاں" کہہ کر خبر کی تصدیق کی اور ٹی کوزی اور چائے دانی کا ڈھکنا اٹھا کر چائے دانی میں جھانکتے ہوئے بیگم آفریدی کو ایک اور پیالی پینے کی دعوت دی۔ جس دعوت کو پہلے آفریدی نے مسترد کیا لیکن جب برگیڈیر صاحب کی بیوی نے اصرار کیا تو قبول کرلیا۔ تب برگیڈیر صاحب کی بیوی نے ملازم کو بلایا اور اس سے کہا کہ اور چائے بنا کر لاؤ۔ اور جب ملازم اور چائے بنا کر لایا اور چائے دانی ٹرالی میں رکھ کر اور اسے ٹی کوزی سے ڈھک کر چلا گیا اور بیگم آفریدی نے ان کے دو تین بار کہنے کے باوجود ٹرالی میں رکھی ہوئی کھانے پینے کی مختلف چیزوں میں سے کسی کو ہاتھ بھی نہیں لگایا تو برگیڈیر صاحب کی بیوی نے کاجو کے دو دانے منہ میں ڈال کر بیگم آفریدی کے اس سوال کا جواب دیا جو انھوں نے پوچھا نہیں

تھا۔ ہوا یہ کہ انھوں نے بتایا کہ بریگیڈیر صاحب نے ایک دن عارفہ کو کسی ہوٹل میں کالج کے کسی لڑکے کے ساتھ چائے پیتے دیکھ لیا۔ بہت بگڑے اور جب وہ گھر آئی تو اسے سخت ڈانٹ پلائی۔ اور سختی سے منع کر دیا کہ پھر وہ کبھی ہرگز ہرگز اسے اس لڑکے یا کسی اور لڑکے کے ساتھ گھومتے پھرتے نہ دیکھیں۔ لیکن کچھ دن بعد عارفہ پھر انھیں اسی لڑکے کے ساتھ کہیں نظر آئی۔ بس پھر کیا تھا انھوں نے کالج سے اس کا نام کٹوا دیا۔ اور اکیلے گھر سے باہر نکلنے پر پابندی لگا دی۔ "مجھے ہر وقت پہرے داری کرنا پڑتی ہے!" بات ختم کرتے ہی بریگیڈیر صاحب کی بیوی نے ٹی کوزی اٹھائی۔ ڈھکنا اٹھایا اور چائے دانی میں آدھا چمچہ شکر گھولنے کے بعد ڈھکنا واپس رکھ کر اور تھوڑی دیر انتظار کر کے بیگم آفریدی کے لیے اور اپنے لیے بھاپ چھوڑتی ہوئی چائے انڈیلی۔ بیگم آفریدی جب اپنی پیالی میں دودھ ملا اور شکر گھول چکیں تو انھوں نے ایک گھونٹ پینے کے بعد کہا کہ بی۔اے تو کر لینے دیتے! بریگیڈیر صاحب کی بیوی نے بھی ایک گھونٹ لیا اور کہا کہ بریگیڈیر صاحب کہتے ہیں کہ کیا کرے گی اور پڑھ کے۔ کیا کوئی جاب کرنا ہے۔ جس کے جواب میں بیگم آفریدی نے کہا: پھر اب ــــ؟" بیگم آفریدی کا سوال نامکمل اور اس لیے مبہم تھا۔ پھر بھی بریگیڈیر صاحب کی بیوی اس کا مطلب سمجھ گئیں اور انھوں نے بیگم آفریدی کو بتایا کہ بریگیڈیر صاحب جلد از جلد عارفہ کے فرض سے سبک دوش ہونا چاہتے ہیں ــــ ہاں! دو تین رشتے آئے ہیں۔ جن میں سے ایک بریگیڈیر صاحب کو خاص کر پسند ہے ــــ عارفہ کی مرضی ضرور معلوم کی جائے گی۔ لیکن آخری فیصلہ تو بریگیڈیر صاحب ہی کا ہوگا ــــ بیگم آفریدی نے پیالی میں جو چائے باقی تھی وہ ختم کرتے ہوئے عارفہ کے قصّے کے آغاز۔ درمیان اور اس انجام پر غور کیا جس کا قوی امکان انھیں بریگیڈیر صاحب کی بیوی کو اس بات میں صاف نظر آیا تھا جو انھوں نے ابھی ختم کی تھی۔ اور اس نتیجے پر پہنچیں کہ ٹھیک ہی ہے۔ پھر انھوں نے گھڑی پر نظر ڈالی اور فیصلہ کیا کہ اب چلنا چاہیے۔ مغرب کا وقت قریب ہے اور چوں کہ مغرب کا وقت قریب تھا اس لیے جب انھوں نے اجازت چاہی تو بریگیڈیر صاحب کی بیوی نے ان سے رکنے کے لیے نہیں کہا اور ان کے ساتھ ہال میں آکر پہلے لڑکیوں کو اور پھر بریگیڈیر صاحب کو آواز دی اور جب لڑکیاں زینہ اتر رہی تھیں تو بیگم آفریدی نے عارفہ کو غور سے دیکھا اور انھیں عارفہ کا چہرہ ہمیشہ کی طرح تازہ اور چمکتا نظر آیا اور وہ ایک بار پھر اس نتیجے پر پہنچیں۔ اس بار زیادہ یقین کے ساتھ ــــ کہ ٹھیک ہی ہے۔

بیگم آفریدی کے جانے کے بعد بریگیڈیر صاحب نے فیملی روم کا ٹی وی آن کیا اور وضو

کرتے کلوک روم میں چلے گئے جو فیملی روم سے ملا ہوا تھا۔ ادھر ان کا وضو ختم ہوا اور ادھر ٹی وی پر اذان ہوئی۔ انھوں نے ہال میں آ کر بلند آواز سے عارفہ کو بتایا کہ اذان ہوئی ہے حالاں کہ اس کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ کیوں کہ ٹی وی اتنا اونچا تھا کہ اذان ساری کوٹھی میں گونجی تھی اور عارفہ نے بھی جو اوپر کمرے میں تھی سن لی تھی۔ جس امر کی اطلاع اس نے نیچے سے برگیڈیر صاحب کو پکار کر دی۔

نماز پڑھنے کے بعد برگیڈیر صاحب نے بیوی کے منع کرنے کے باوجود — "مت پیجیے، بھوک خراب ہو گی" — ایک پیالی چائے پی اور صبح کے اخبار کی وہ خبریں پڑھنے لگے جو رہ گئی تھیں۔ ان کی بیوی اپنے امریکہ والے بیٹے کو وہ خط لکھنے بیٹھ گئیں جس کا ارادہ وہ صبح سے کر رہی تھیں۔ عارفہ اوپر اپنے کمرے میں تھی اور ملازم میزوں پر پیالیاں اور طشتریاں وغیرہ اٹھا اٹھا کر ٹرالی میں رکھ رہا تھا کہ باہر کے دروازے کی گھنٹی بجی۔ برگیڈیر صاحب نے اخبار چہرے کے سامنے سے ہٹایا اور ان کی بیوی نے لیٹر پیڈ پر جھکا ہوا سر اٹھایا۔ گھنٹی پھر بجی۔ برگیڈیر صاحب نے ملازم سے کہا جاؤ دیکھو کون ہے۔ ملازم دیکھنے گیا اور جب تک وہ لوٹا نہیں برگیڈیر صاحب نے اخبار پر اور ان کی بیوی نے لیٹر پیڈ پر نظر نہیں ڈالی۔ لیکن وہ لوٹا تو برگیڈیر صاحب کے ہاتھ سے اخبار اور ان کی بیوی کے ہاتھ سے لیٹر پیڈ چھوٹ کر گر پڑا۔ کیوں کہ ملازم اکیلا نہیں لوٹا تھا۔ اس کے ساتھ دو اور لوگ بھی تھے — چہروں پر ڈھاٹے بندھے ہوئے بس آنکھیں کھلی ایک کے ہاتھ میں رائفل ایک کے ہاتھ میں ریوالور تھا ریوالور تھا اس نے ملازم سے ڈپٹ کر کہا بیٹھ جاؤ اور ملازم جلدی سے ٹرالی کے پاس ایک قالین پر اکڑوں بیٹھ گیا۔ جس کے ہاتھ میں رائفل تھی اس نے بھی ڈپٹ کر کہا کہ اگر کوئی بھی اپنی جگہ سے ہلا تو وہ اسے گولی سے اڑا دے گا اور ساتھ ہی اس نے رائفل کی نال کا رخ برگیڈیر صاحب کی طرف کیا۔ برگیڈیر صاحب کی بیوی کے سینے میں کوسنوں اور بد دعاؤں کی لو چلنے لگی مگر انھوں نے کہا کچھ نہیں۔ اور برگیڈیر صاحب کے ذہن میں کئی گالیاں ان کی زبان پر آنے کے لیے مچلنے لگیں لیکن انھوں نے وہیں روکے رکھا۔ بس ناراض ہو کر کہا کہ یہ کیا بدتمیزی ہے!۔ جس کے جواب میں ریوالور والے آدمی نے ان سے انگریزی میں چپ رہنے کو کہا اور برگیڈیر صاحب کے داہنے ہاتھ کی ہتھیلی اور انگلیاں اس ریوالور کو اپنی گرفت میں لینے کے لیے بے چین ہونے لگیں جو ان کے بیڈ روم میں ان کے اور ان کی بیوی کے مشترکہ بیڈ کے ... ان کی

طرف کی سائڈ ٹیبل کی دراز میں رکھا ہوا تھا اور ہمیشہ بھرا رہتا تھا۔ اور پھر جب ریوالور والا بریگیڈیر صاحب کو حکم دے رہا تھا کہ بتاؤ گھر میں اور کون کون ہے تو زینے پر عارفہ کے قدموں کی آواز سنائی دی۔ جسے سن کر ریوالور والے نے ہونٹوں پر کلمے کی انگلی رکھ کر بریگیڈیر صاحب اور ان کی بیوی دونوں کو خاموش رہنے کی تاکید کی اور عارفہ جب آدھا زینہ اتر چکی تو فیملی روم کا دروازہ اسے نظر آیا جو ہال میں کھلتا تھا اور اسے تعجب سا ہوا کیونکہ دروازہ بند تھا۔ حالانکہ یہ دروازہ ہمیشہ پورا یا آدھا کھلا رہتا تھا۔ اس نے رک کر پہلے اپنی ماں اور پھر اپنے باپ کو پکارا اور جب دونوں میں سے ایک کا بھی جواب نہ آیا تو باقی سیڑھیاں قدرے تیزی سے اتر کر اور ہال بھی اتنی ہی تیزی سے پار کر کے اس نے بند دروازہ دھاڑ سے کھولا اور فیملی روم میں داخل ہوئی اور بت بن گئی۔ ریوالور والے نے اسے فوراً ریوالور سے بیٹھنے کا اشارہ کیا اور وہ فوراً پاس والی ونگ چیئر پر بیٹھ گئی۔ تب رائفل والے نے بریگیڈیر صاحب کی بیوی سے کہا:

کنجیاں نکالو۔

کون سی کنجیاں؟۔ کس کی کنجیاں؟

سیف کی۔ اور کس کی!

یہاں کوئی سیف نہیں ہے۔ بریگیڈیر صاحب نے کہا۔

زیادہ چالاک نہ بنو۔ ہمیں معلوم ہے کہ سیف ہے اور یہ بھی معلوم ہے کہ کہاں ہے؟

بریگیڈیر صاحب نے سوچا اس کا امتحان لیا جائے۔ کہیں بلف تو نہیں کر رہا ہے۔

معلوم ہے تو بتاؤ کہاں ہے۔

تمھارے بیڈ روم میں۔

بیڈ روم میں کہاں؟

فرش میں۔ ایک رگ کے نیچے۔

بریگیڈیر صاحب کو یقین ہو گیا کہ ریوالور والا بلف نہیں کر رہا تو وہ اٹھے۔ دل ہی دل میں یہ سوچتے ہوئے کہ کنجیاں نکالنے کے بہانے اپنی طرف کی سائڈ ٹیبل کی دراز کھولیں گے شاید کام بن جائے اور ریوالور ان کے ہاتھ میں آ جائے اور ایک دفعہ ریوالور ان کے ہاتھ میں آ گیا تو اس تخم حرام —— مگر ریوالور والے نے۔ جو ریوالور کی نال ان کی پیٹھ سے لگائے ان کے پیچھے پیچھے

چل رہا تھا۔ اچانک ان سے رکنے اور واپس جاکر اپنی جگہ بیٹھنے کو کہا اور جب وہ جاکر اپنی جگہ بیٹھ گئے تو ریوالور والا عارفہ سے مخاطب ہوا: "یو!" اور اس نے اسے ریوالور سے کھڑے ہونے کا اشارہ کیا۔ وہ کھڑی ہوگئی۔ ریوالور والے نے پوچھا تمھیں معلوم ہے کنجیاں کہاں ہیں؟ عارفہ نے نفی میں سر ہلایا اور سوالیہ نظروں سے اپنی ماں کی طرف دیکھا۔ ماں نے آنکھوں ہی آنکھوں میں بریگیڈیر صاحب سے کچھ پوچھا جس کا جواب بریگیڈیر صاحب نے اثبات میں دیا۔ تب ماں نے بیٹی کو بتایا کہ کنجیاں کہاں ہیں۔ اور تب عارفہ آگے آگے اور ریوالور والا اس کے پیچھے فیملی روم سے باہر آئے اور ہال پار کرکے اور زینہ چڑھ کر بریگیڈیر صاحب اور ان کی بیوی کے بیڈ روم میں غائب ہوگئے۔

ان کے جانے کے بعد رائفل والا کچھ دیر کالے ماربل کی اس اطالوی میز سے ٹکا کھڑا رہا جس پر چیکوسلواکیہ کے کٹ گلاس کے ایک واز میں سپید گلاب کے نقلی پھولوں کی چار پانچ شاخیں اور کالے شیڈ کا ایک سپید ٹیبل لیمپ سجا ہوا تھا اور جو اس دیوار سے لگی ہوئی تھی جس کی طرف بریگیڈیر صاحب کی بیوی کی پیٹھ تھی اور بریگیڈیر صاحب اور ملازم کے چہرے تینوں اس کی نظروں اور اس کی رائفل کی سیدھ میں تھے اور وہ تینوں سے کہہ چکا تھا کہ خبردار! جو کوئی اپنی جگہ سے ہلا۔ ملازم اکڑوں بیٹھے بیٹھے اور اپنے بدن کا بوجھ اس ٹانگ سے اس ٹانگ پر اور اس ٹانگ سے اس ٹانگ پر منتقل کرتے کرتے تھک گیا تو تھوڑی دیر بعد رائفل والے سے اجازت مانگ کر جواب میز کے اوپر بیٹھا ہوا تھا۔ قالین پر پلتھی مار کر بیٹھ گیا۔ بریگیڈیر صاحب کی بیوی نے تین چار بار گردن گھما کر رائفل والے کی طرف دیکھا اور ہر بار آسے جو کتا پایا۔ بریگیڈیر صاحب نے کئی بار اسے قہر آلود اور اپنی رولیکس کو بے چین نظروں سے دیکھا۔ لیکن دونوں پر کوئی اثر نہیں ہوا۔ وہ اسی طرح کالی میز پر آرام سے بیٹھا رہا بلکہ ایک بار تو اس نے مسکرا کر سیٹی بھی بجائی اور گھڑی یہ دستور ایک منٹ فی گھنٹہ کی رفتار سے چلتی رہی۔

اور جب بریگیڈیر صاحب بارھویں یا تیرھویں یا شاید چودھویں بار اپنی رولیکس سے رجوع ہوئے اور گھڑی نے انھیں بتایا کہ ریوالور والے کو اوپر گئے اکتیس منٹ چالیس سکنڈ ہو چکے ہیں تو انھوں نے زینے پر قدموں کی آواز سنی اور وہ بے اختیار اٹھ کھڑے ہوئے لیکن رائفل والا بڑی پھرتی سے میز پر سے اترا اور اس نے رائفل کی نال سے انھیں بیٹھنے کا اشارہ کیا تے ہوئے انگریزی میں کہا بریگیڈیر اتنی جلدی نہ کرو اور بریگیڈیر صاحب بیٹھ گئے۔

اور جب ریوالور والا زینہ اتر کر فیملی روم میں آیا تو اسے اکیلا دیکھ کر بریگیڈیر صاحب کی بیوی

اور بریگیڈیر صاحب دونوں بھوبل پر مچھلی بن گئے اور بریگیڈیر صاحب کی بیوی کا نے تڑپ کر پوچھا کہ ان کی بیٹی کہاں ہے؟ جس کے جواب میں ریوالور والے نے "نہیں" "اماں" کہہ کر تسلی دی کہ ان کی بیٹی اوپر ان کے بیڈ روم میں ہے اور ٹھیک ٹھاک ہے اور پریشان ہونے کی کوئی ضرورت نہیں۔ جس تسلی کا ملازم پر اتنا اثر ہوا کہ وہ بغیر رائفل والے کی اجازت کے اکڑوں بیٹھ گیا۔

اور پھر ریوالور والے اور رائفل والے نے ایک دوسرے کو آنکھوں آنکھوں میں کچھ اشارے کیے جن کا مطلب ملازم بے چارہ تو کیا سمجھتا۔ بریگیڈیر صاحب کی بیوی اور بریگیڈیر صاحب بھی نہیں سمجھ پائے اور پھر ریوالور والا یہ جا وہ جا اور رائفل والا فیملی روم کے کھلے دروازے میں رائفل تانے تعینات۔

اور جب تھوڑی دیر بعد باہر سے کسی کار کے اسٹارٹ ہونے اور پھر ہارن بجنے کی آواز آواز آئی تو رائفل والا پھر سب کو اپنی جگہ سے نہ ہلنے کی تاکید کر کے کبھی الٹا اور کبھی ترچھا چلتا ہوا اور رائفل سے فیملی روم کے کھلے دروازے کو نشانہ بنائے باہر کے دروازے تک پہنچا اور دروازہ کھول کر اور سر تھوڑا سا باہر نکال کر اس نے جھانکا اور جھپاک سے باہر جا کر دروازہ بند کر دیا۔

بریگیڈیر صاحب نے دروازہ بھڑنے کی آواز سنی تو وہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ مگر فیملی روم کے کھلے دروازے میں رک گئے۔ احتیاط لازم تھی۔ ان کی بیوی ان کے پاس کھڑی تھیں اور ملازم ان کے پیچھے۔ تینوں کی نظریں باہر کے بند دروازے پر لگی ہوئی تھیں جیسے انھیں ڈر ہو کہ دروازہ کھول کر کہیں وہ دونوں ریوالور لہراتے اور رائفل تانتے پھر اندر نہ آ جائیں۔ ڈر نکلنے میں کوئی تیس چالیس سیکنڈ لگے۔ تب بریگیڈیر صاحب اور ان کے پیچھے ان کی بیوی جھپٹ کر باہر آئیں اور دونوں نے زینے کا رخ کیا۔ لیکن بریگیڈیر صاحب نے پہلی سیڑھی پر قدم رکھتے ہی اپنا رخ بدل دیا۔ وہ باہر کے دروازے کی طرف لپکے۔ لیکن ان کی بھاری بیوی ہانپتی کانپتی اور یہ سوچتی کہ کم بختوں نے نہ جانے کیا چھوڑا ہے اور کیا لے گئے ہیں اور انگوٹھے سے اپنی ہیرے کی انگوٹھی کو بار بار چھوتی۔ جتنی تیزی سے ان سے ہو سکا اتنی تیزی سے زینہ چڑھنے لگیں۔ اور جب بریگیڈیر صاحب نے باہر کا دروازہ کھولنا چاہا تو انھیں پتہ چلا کہ دروازہ تو باہر سے بند ہے۔ وہ تیزی سے پلٹے۔ انھیں فیملی روم کے دروازے

کے باہر ملازم کھڑا نظر آیا۔ انھوں نے کہا کہ بے وقوفوں کی طرح کھڑا کیا دیکھ رہا ہے۔ جلدی سے پیچھے سے جا کر باہر کا دروازہ کیوں نہیں کھولتا اور جب ملازم نے جلدی سے پیچھے سے جا کر باہر کا دروازہ کھولا اور بریگیڈیر صاحب باہر نکلے تو انھوں نے دیکھا کہ وہاں نہ تو کوئی کار ہے اور نہ ڈھاٹا باندھے اور ریوالور یا رائفل سے مسلح کوئی شخص۔ چھوٹی سی تنگ سڑک بالکل سنسان تھی۔ تب انھوں نے ایک بار پھر زینے کا رخ کیا اور وہ دو دو سیڑھیاں ایک ساتھ پھلانگتے لینڈنگ میں پہنچے اور لینڈنگ سے ایک ڈگ میں اپنے بیڈ روم میں۔ جہاں ان کی بیوی ان سے مشکل سے پانچ سات سیکنڈ پہلے پہنچی تھیں اور ابھی تک ہانپ رہی تھیں۔

کمرے کی ہر چیز الٹی پلٹی پڑی تھی۔ تکیے فرش پر تھے۔ کمبل ہیڈ بورڈ پر۔ کرسی کی ٹانگیں چھت کی طرف تھیں۔ بلٹ ان وارڈروب کے تمام دروازے کھلے ہوئے تھے اور بریگیڈیر صاحب کے بہت سے کپڑوں کے ان کے پاس ڈھیر لگے ہوئے تھے۔ ڈریسنگ ٹیبل میدانِ کارزار کا سماں پیش کر رہی تھی اور اس پر اور اس کے پاس فرش پر الٹی سیدھی پڑی ہوئی بوتلیں، شیشیاں، ڈبے اور ڈبیاں، برش، کنگھے، ٹیوبیں اور فریم کی ہوئی تصویر جن سے معلوم ہوتا تھا اس لڑائی میں کھیت رہیں۔ جوتوں، سینڈلوں، چپلوں کا ایک پیر یہاں تھا تو دوسرا وہاں اور بریگیڈیر صاحب کا ریوالور ان کی طرف کی سائیڈ ٹیبل کے اوپر رکھے ہوئے ایک خالی گلاس میں اوندھا پڑا ہوا تھا۔

مگر جس چیز نے سب سے پہلے بریگیڈیر صاحب اور ان کی بیوی کی توجہ کے پیر پکڑے وہ ہر طرف بکھرے ہوئے ڈالر اور پونڈ تھے۔ جن کو عارفہ، فرش پر گھٹنے ٹیکے، چُن چُن کر جمع کر رہی تھی۔ وہ دونوں بھی جلدی سے فرش پر گھٹنے ٹیک کر نوٹ چننے لگے۔ لیکن انھوں نے ابھی مشکل سے آٹھ دس نوٹ چنے ہوں گے کہ بریگیڈیر صاحب کی بیوی نے ہاتھ روک کر عارفہ سے پوچھا۔ اور زیور؟ —— جس کا جواب اس نے یہ دیا کہ اسے کیا معلوم۔ اسے تو اس نے چابیاں لیتے ہی باتھ روم میں بند کر دیا تھا —— اور اس نے اس سائیڈ ٹیبل کی جانب اشارہ کیا جس پر چابیاں رکھی ہوئی تھیں۔

تب بریگیڈیر صاحب کی بیوی اور بریگیڈیر صاحب نوٹوں کو چھوڑ چھاڑ اس رگ پر جھپٹے

جو فرش میں چھپی تجوری پر بچھا ہوا تھا۔ بریگیڈیر صاحب نے ہاتھ بڑھا کر چابیاں اٹھائیں اور اُن کی بیوی نے رنگ ہٹایا۔ لیکن اس سے پہلے کہ تجوری کھولی جاتے بریگیڈیر صاحب کی بیوی کی نظر زیوروں کے ان مخمل پوش ڈبوں اور مخمل کی تھیلیوں پر پڑی جو بیڈ کے نیچے بے ترتیبی سے پڑی ہوئی تھیں۔ انھوں نے جلدی سے ہاتھ سے کھسکا کر ڈبوں اور تھیلیوں کو باہر نکالا لیکن کھولا تو ان کو خالی پایا اور ان کا چہرہ فق ہوگیا۔ جس پر ایک نظر ڈال کر بریگیڈیر صاحب نے تجوری میں پہلے ایک چابی لگائی اور پھر دوسری۔ اور جب تجوری کا موزئیک ٹائل کا ڈھکنا کھلا تو ان کی اور ان کی بیوی کی آنکھیں چمک اٹھیں۔ تجوری کے چھوٹے سے غار میں زیورو ں کی چکا چوند ہو رہی تھی۔ بریگیڈیر صاحب کی بیوی نے جلدی سے دونوں ہاتھوں سے سارے زیور باہر نکالے۔ انھوں نے ایک نہیں، دو بار گنا اور پھر ڈبوں اور تھیلیوں میں چھپا کر انھیں تجوری کے حوالے کر دیا اور وہ پھر بریگیڈیر صاحب کے ساتھ بکھرے ہوئے نوٹ چننے اور ان کی گڈیاں بنانے میں جٹ گئیں اور ملازم جو اتنی دیر سے بیڈ روم کے لینڈنگ میں کھلنے والے دروازے کی ایک پٹ کی آڑ میں کھڑا یہ منظر دیکھ رہا تھا۔ بغیر بریگیڈیر صاحب اور ان کی بیوی کی مرضی معلوم کیے اندر آ کر الٹی پلٹی چیزوں کو ٹھیک کرنے لگا اور عارفہ بھی نوٹوں کی وہ گڈیاں جو اس نے بنائی تھیں۔ بریگیڈیر صاحب کو دے کر اس کا ہاتھ بٹانے لگی اور جب یہ کام ہوگیا اور سارے نوٹ چنے جا چکے تو ملازم چند سیکنڈ دروازے میں رک کر نیچے چلا گیا اور بریگیڈیر صاحب نے اس کرسی میں دھنس کر جو اس نے سیدھی کی تھی اپنے آپ سے پوچھا: تو پھر یہ آئے کیوں تھے؟ کیا انھیں کسی اور چیز کی تلاش تھی؟ تھی تو کس چیز کی؟ اچانک ایک خیال ان کے ذہن میں کوندے کی طرح لپکا اور انھوں نے کرسی آگے کھسکا کر ڈالروں اور پونڈوں کی گنتی شروع کر دی۔ جن کی چھوٹی بڑی گڈیاں الگ الگ ان کے سامنے بستر پر سجی ہوئی تھیں اور جب گنتی ختم ہوئی تو ان کے منہ سے بے معنی کے بوجھ سے لدی ایک "ہوں" نکلی۔ جسے سن کر ان کی بیوی نے پوچھا: کیا پورے نہیں؟ بریگیڈیر صاحب نے انھیں بتایا کہ کوئی تین ہزار ڈالر اور بارہ سو پونڈ کم ہیں۔ بریگیڈیر صاحب کا جواب سن کر پہلے تو اُن کی بیوی کے منہ سے بے ساختہ ڈاکوؤں کی تعریف نکلی کہ پھر بھی شریف تھے کہ سب کچھ نہیں لے گئے۔ لیکن فوراً ہی انھیں احساس ہوا کہ چوروں، لٹیروں اور ڈاکوؤں کی بھی بھلا کوئی تعریف کرتا ہے۔ اور انھوں نے بریگیڈیر صاحب سے کہا کہ بیٹھے کیا ہیں!

پولس کو فون کیجیے۔ لیکن جب برگیڈیر صاحب نے انھیں جھڑکا کہ پولس سے کیا کہیں گے اور کہیں بھی تو کیا پولس گیا ہوا مال واپس دلا دے گی؟ تو انھیں احساس ہوا کہ ان کا یہ مشورہ ڈاکوؤں کی تعریف سے بھی زیادہ غلط نکلا۔ لیکن ایک لمحے کے لیے ـــ بس ایک تیز قدم لمحے کے لیے برگیڈیر صاحب کو خیال آیا کہ ساری فارن کرنسی اور سب زیور کہیں چھپا لیا جائے اور پولس کو بتایا جائے کہ وہ اتنی نقدی اور اتنے کا زیور لے گئے۔ ادھر یہ خیال ان کے ذہن میں [illegible] ہوا کے جھونکے کی طرح گزرا اور ادھر ان کی بیوی نے شکایت کے لہجے میں یاد دلایا کہ وہ کتنی بار کہہ چکی ہیں کہ زمانہ خراب ہے۔ چوکیدار رکھ لیجیے۔ برگیڈیر صاحب جو یہ سوچ رہے تھے کہ یہ کیسے ڈاکو تھے کہ بہت سا ہوتے ہوئے بھی انھوں نے تھوڑے پر قناعت کی۔ جھلا گئے اور انھوں نے کہا بے وقوفی کی باتیں نہ کرو۔ چوکی دار ہوتا تو انھیں جیسے روک ہی تو لیتا! اور پھر انھوں نے اپنے سلسلۂ خیال کو اپنے سلسلۂ کلام سے ملاتے ہوئے پوچھا: زیور ٹھیک سے دیکھ لیا تھا؟ کوئی نگ کم تو نہیں؟ اور جب ان کی بیوی نے کہا نہیں تو وہ عارفہ سے مخاطب ہوئے جو بستر کے کنارے پر دونوں ہاتھ اپنی گود میں رکھے ٹکی ہوئی تھی اور انھوں نے کہا بلکہ پوچھا کہ آخر اس "بدمعاش" نے اس سے کچھ تو کہا ہوگا! ۔ عارفہ نے گود میں رکھے ہوئے ہاتھوں پر سے ہٹا کر نظریں برگیڈیر صاحب کی نظروں سے ملائیں اور نہایت متوازن لہجے میں کہا: "نہیں۔ کچھ بھی نہیں۔ وہ مجھے کمرے میں لایا۔ میں نے اسے چابیاں نکال کر دیں۔ اس نے کہا تم باتھ روم میں چلی جاؤ۔ میں باتھ روم میں چلی گئی۔ اس نے کہا خیریت چاہتی ہو تو شور ہرگز نہ مچانا۔ پھر اس نے باتھ روم کا دروازہ باہر سے بند کر دیا۔ اور میں اندر سے دھڑ پڑ کی آوازیں سنتی رہی۔ بہت دیر بعد اس نے دروازہ کھولا اور کہا کہ اب تم باہر آسکتی ہو۔ لیکن خبردار جو ذرا سی بھی آواز نکالی! اور کمرے سے باہر جانے سے پہلے اس نے کہا جب تک ہم چلے نہ جائیں تب تک تم یہیں ہو گی۔ نیچے نہیں جاؤ گی۔ یہ کہا اس نے مجھے ریوالور دکھا کر ـــ اور ہاں اس نے یہ بھی کہا کہ تم لوگ خوش قسمت ہو کہ شریفوں سے سابقہ پڑا۔ کوئی اور ہوتا تو سارا گھر صاف کر دیتا۔" ریوالور والے کے اس جملے نے برگیڈیر صاحب کی جلتی پر تیل کا کام کیا۔ انھوں نے کہا "حرام زادے ڈاکے ڈالتے ہیں اور اپنے آپ کو شریف کہتے ہیں۔

تھوڑی دیر کمرے میں دم گھوٹنے والی خاموشی چھائی رہی۔ پھر برگیڈیر صاحب اٹھے اور ٹہلنے لگے۔ ٹہلتے ٹہلتے انھوں نے اپنی گھڑی پر نظر ڈالی اور بیڈ روم کا ٹی وی آن کر کے وضو کرنے

وضو کرنے باتھ روم میں چلے گئے۔ ٹی وی پر اذان ہوئی تو عارفہ اٹھ کر اپنے کمرے میں چلی گئی۔ بریگیڈیر صاحب باہر آئے تو ان کی بیوی نے باتھ روم میں جا کر وضو کیا اور پھر دونوں نے وہیں کمرے میں عشاء کی نماز پڑھی اور نماز پڑھنے اور دعا مانگنے کے بعد جب بریگیڈیر صاحب کی بیوی نیچے جانے کے لئے باہر آئیں تو یہ دیکھنے کہ عارفہ نے نماز پڑھ لی ہے یا ابھی نہیں انھوں نے اس کمرے کا دروازہ تھوڑا سا کھول کر اندر جھانکا۔ عارفہ وہاں نہیں تھی۔ مگر باتھ روم کی لائٹ آن تھی۔ یہ سوچ کر کہ وضو کر رہی ہوگی وہ جانے کے لیے مڑا چاہتی تھیں کہ باتھ روم کا دروازہ کھلا اور عارفہ ایک تولیہ بدن پر اور ایک سر پر لپیٹے باہر آئی اور انھیں دیکھتے ہی ٹھٹک سی گئی۔ اس نے کہا دروازہ تو بند کر دیجیے۔ بریگیڈیر صاحب کی بیوی نے اندر آ کر دروازہ بھیڑ دیا اور پوچھا کیا نہا رہی تھیں؟ عارفہ مسکرائی۔ "ہاں! بہت ٹینشن ہو گیا تھا۔ سوچا نہا لوں۔ شاور لینے کے بعد واقعی بہت ریلیکسڈ فیل کر رہی ہوں۔ کپڑے بدل لوں، پھر نماز پڑھتی ہوں۔"

اور اس رات بریگیڈیر صاحب نے کھایا نہیں۔ زہر مار کیا۔ اور وہ بھی اپنی بیوی کے بے حد اصرار پر۔ ورنہ ان کا ارادہ تو ایک گلاس دودھ پی کر لیٹ جانے کا تھا اور جب لیٹے تو وہ بڑی دیر تک کروٹیں بدلتے رہے۔ اچانک انھوں نے کہا کہ ایک بات سمجھ میں نہیں آئی۔ اُن کی بیوی نے پوچھا کیا؟ تو انھوں نے کہا کہ انھیں کیسے معلوم ہوا کہ تجوری کہاں ہے؟ تب کئی ناموں کی جانچ پڑتال ہوئی۔ ملازم ہو نہیں سکتا تھا کیوں کہ اس سے پہلے اس کا باپ اور باپ سے پہلے دادا بریگیڈیر صاحب کے خاندان کا نمک خوار [illegible] تھا۔ پھر دھیان ڈرائیور کی طرف گیا جسے کوئی مہینہ بھر ہوا بریگیڈیر صاحب نے نکال دیا تھا مگر اسے تو کبھی بیڈ روم یا کسی اور بیڈ روم کے پاس پھٹکنے تک کی اجازت نہ تھی۔ اسے کیسے معلوم ہوا ہوگا کہ یہاں ایک خفیہ تجوری ہے اور وہ تجوری کہاں ہے؟ تب بریگیڈیر صاحب کی بیوی کو وہ "پلمبر" یاد آیا جو ان کے باتھ روم کا واش بیسن بدلنے آیا تھا۔ دیکھنے میں شریف لگتا تھا۔ لیکن آج کل تو چور اُچکے بھی دیکھنے میں شریف ہوتے ہیں۔ اس ریوالور والے نے کیسے انھیں "اماں" کہا تھا! لیکن "پلمبر" نے تو باتھ روم میں کام کیا تھا۔ اسے کیسے پتہ چلا ہوگا کہ تجوری کہاں ہے؟ یا شاید تو وہ گھر میں رہا تھا اور موقعہ پا کر اس نے پتہ لگا لیا ہو۔ "پلمبر" نے بریگیڈیر صاحب کے خیال کے دھارے کو ان راج مزدوروں کی طرف موڑ دیا جنھوں نے یہ کوٹھی بنائی تھی۔ لیکن یہ تو آٹھ سال پہلے کی بات تھی۔ اُن کے "ریٹائر" ہونے کے وقت کی۔ بھلا اتنے برسوں بعد۔

باہر لیونگ روم میں ٹیلی فون کی گھنٹی بجی تو جا پنچ پڑتال اور چھان بین کا یہ سلسلہ ٹوٹ گیا دوسری ٹرن ٹرن کے بعد بریگیڈیر صاحب اٹھنا چاہتے تھے کہ عارفہ کی صاف "ہیلو" انھیں سنائی دی لیکن اس کے بعد کوئی اور آواز نہیں آئی تو وہ اٹھ کر بیٹھ گئے تھے اور پھر بھی کوئی آواز نہیں آئی تو وہ چلے لیونگ روم میں کھلنے والے دروازے کی طرف۔ اور جب وہ دروازے کے قریب پہنچے تو انھیں وقفے وقفے سے عارفہ کی آواز سنائی دی مگر آواز اتنی دھیمی تھی کہ ان کی سمجھ میں ایک لفظ نہیں آیا۔ یا شاید اس لیے کہ دروازہ بند تھا۔ کیوں کہ جیسے ہی انھوں نے دروازہ کھولا آواز صاف سنائی دینے لگی۔ وہ کہہ رہی تھی ـــــ "کہہ جو دیا یہاں اس نام کا کوئی شخص نہیں رہتا" ـــــ اور پھر اس نے ریسیور رکھ دیا۔

"کون تھا؟"

"کوئی بھی نہیں۔ رانگ نمبر تھا!" پھر اس نے ریسیور پر اپنی ہتھیلی رکھ کر کہا۔ "بڑی جھکّی خاتون تھیں۔ میں کہہ رہی ہوں یہاں اس نام کا کوئی شخص نہیں رہتا اور وہ ہیں کہ کہے جا رہی ہیں کہ مجھے تو انھوں نے یہی نمبر دیا تھا۔"

عارفہ اپنے کمرے میں چلی گئی تو بریگیڈیر صاحب اپنے بیڈ روم میں واپس آئے۔ ان کی بیوی نے عارفہ کی بات سن لی تھی۔ پھر بھی پوچھا۔ کون تھا؟ بریگیڈیر صاحب نے لیٹتے ہوئے کہا کہ کہہ رہی تھی رانگ نمبر تھا۔ اُن کی بیوی نے کہا بہت رانگ نمبر آنے لگے ہیں۔ اور ہاتھ بڑھا کر اپنی طرف کا ٹیبل لیمپ آف کر دیا۔ بریگیڈیر صاحب نے کچھ نہیں کیا۔ وہ اپنی طرف کا ٹیبل لیمپ آف کر کے سنسناتے اندھیرے کو گھورنے لگے ـــــ اور بڑی دیر تک گھورتے رہے

ضمیر الدین احمد

پہلی موت

گھر میں داخل ہونے سے پہلے اس نے رک کر اپنے سانس کو قابو میں کیا۔ وہ بھاگا تو نہیں تھا مگر تیز تیز ضرور چلا تھا کیوں کہ اس کا سانس قدرے پھولا ہوا تھا۔ پھر اس نے گلی پر ایک نظر ڈالی۔ سناٹا چھایا ہوا تھا۔ اس نے سیڑھیاں چڑھ کر دروازے سے کان لگایا۔ اندر بھی سناٹا تھا جس کے معنی یہ تھے کہ صحن میں اور اس کے بعد جو برآمدہ تھا اس میں اس وقت کوئی نہیں تھا مگر جو پاخانہ صحن سے ملحق تھا اس میں ضرور کوئی تھا کیوں کہ پاخانے کی موری میں سے بہہ بہہ کر پانی اس نالی میں گر رہا تھا جو گلی کے بیچوں بیچ بہتی تھی۔

اس نے آہستہ سے دروازہ کھولا اور اندر داخل ہو گیا۔ بڑے دروازے کے سامنے جو بڑا سا نیم کا پیڑ لگا ہوا تھا اس کے پتوں میں کوئی پرندہ پھڑپھڑا کر ساکت ہو گیا۔ پھر پاخانے کے دروازے کی کنڈی کھلنے کی آواز آئی اور وہ تیزی سے کھلے ہوئے دروازے کے ایک پٹ کی آڑ میں ہو گیا۔

اس نے دروازے کی درازمیں سے جھانکا تو اس کا بڑا بھائی ایک ہاتھ میں استنجے کا لوٹا پکڑے اور دوسرے سے ازار بند اٹھتے ہوئے برآمدے کی طرف جاتا نظر آیا۔ مگر فوراً ہی بظاہر بلا وجہ بھائی نے رک کر دروازے کی طرف دیکھا۔ ایک لمحہ توقف کیا اور پھر اپنا رخ دروازے کی طرف موڑ دیا۔

"سلام علیکم"

بھائی نے گلی میں [illegible] ہوئے کسی شناسا کو سلام کیا۔

"وعلیکم السلام"

مستے چاچا ہیں۔ اس نے دروازے کے پیچھے سے اندازہ لگایا۔ انھیں پتہ چلے گا تو کہتے

خوش ہوں گے۔ ہمیشہ کہتے ہیں کہ ــــ

"دروازے کے پیچھے کیوں چھپا کھڑا ہے؟"

بھائی کی آواز نے اس کے ذہن کو موٹے چاچا کی نصیحت سے ہٹا کر اس سوال کے حل کی تلاش میں لگا دیا کہ انھیں کیسے پتہ چلا کہ میں اس دروازے کے پیچھے چھپا کھڑا ہوں اس نے ادھر ادھر دیکھا۔ دروازے کی اوٹ مکمل تھی۔ پھر اس نے نیچے کی طرف دیکھا۔ لکڑی کے تختوں کا وہ پردہ جس کے پیچھے وہ چھپا تھا زمین تک نہیں آتا تھا اور اس لیے اس کے کرمچ کے جوتے باہر سے صاف نظر آ رہے ہوں گے۔

"ہم آنکھ مچولی کھیل رہے ہیں۔" اس نے پردہ ہٹا کر باہر آتے ہوئے کہا۔

"آنکھ مچولی کھیل رہا ہے!" بھائی نے اس کے چہرے پر ایک شک بھری نظر ڈالتے ہوئے کہا۔

"اور نہیں تو کیا!"

"یہ چہرہ دیکھ جا کر شیشے میں۔ پیلا پڑا ہوا ہے۔ جیسے دم نکلا جا رہا ہو ڈر کے مارے۔"

"کس کا؟۔ میرا؟۔"

"اور نہیں تو کیا میرا!؟"

"میرا کوں نکلنے لگا دم؟" اس نے سینہ پھلا کر کہا۔ "میں نے چوری کی ہے کسی کی۔ میں تو کھیل رہا ہوں۔" اور یہ کہتے کہتے واقعی اس کے چہرے پر گھبراہٹ کی جگہ خود اعتمادی نے لے لی۔

مگر پھر بھی اس کے بھائی نے کہا۔ "تو نے ضرور کوئی حرکت کی ہے۔ چل اماں پاس"۔ اور اس ہاتھ سے جس سے وہ استنجے کا لوٹا نہیں پکڑے تھا بھائی نے اس کے دائیں ہاتھ کی آستین پکڑ لی۔

"جاؤ۔ نہیں جاتا۔" اس نے جھٹکا دے کر آستین چھڑا لی۔

"اچھا۔ ٹھیر۔ ابھی کہتا ہوں اماں سے۔"

"ہاں۔ کہہ دو۔"

وہ اور اکڑ گیا اور اس کا بھائی استنجے کے لوٹے میں بچے ہوئے پانی سے مٹّی کے فرش پر لہریں بناتا ہوا برآمدہ پار کر کے ڈیوڑھی میں داخل ہو گیا۔

"دیکھو اماں . . . . ."

اتّی دور جا کر چلّایا۔ واں۔ ڈیوڑھی کے اس سرے پہ۔ زیادہ تر تو یہیں سے چلّاتا ہے۔ گھر میں گھستے ہی اور پھر ڈانٹ پڑتی ہے۔ مت گلا پھاڑا کر۔ پاس آ کر نہیں کہہ سکتا جو کچھ کہنا ہوتا ہے۔ کیسی شکل ہو جاتی ہے اس کی جب اماں ڈانٹ پلاتی ہیں اور اس وقت کے ساتھ اماں سے کہہ دوں گا۔

کیدو۔ ہنہ! میں کوئی ڈرتا ہوں اماں سے۔ آں! میں کسی سے بھی نہیں ڈرتا۔ ابا سے بھی نہیں۔

گلی کے اس موڑ سے جو قبرستان کی طرف تھا ملی جلی آوازیں آنے لگیں۔ اس نے بڑھ کر دروازہ بند کیا اور نیم کے سایہ دار درخت کے نیچے پڑے ہوئے جھلنگے کی پٹی پر بیٹھ کر ہمہ تن گوش ہوگیا۔ آوازیں آہستہ آہستہ قریب آتی گئیں اور بلند ہوتی گئیں اور اسے ایسا محسوس ہونے لگا کہ جو غول وہ قبرستان میں چھوڑ کر آیا تھا وہ آوازوں کا طوفان بن کر اس سر پہ پھٹنے والا پھٹا کرے۔ میں کوئی ڈرتا ہوں۔ میں نے کوئی بری بات تھوڑی کی ہے اور نہیں تو کیا۔ کون اس بچارے کو ـــــ

دروازے کے سامنے بدمست ہاتھی جھوم کر ساکت ہوگیا اور پھر سناٹے کو چیرتی ہوئی آواز آئی۔

"بابوجی!"

جیسے کوئی فریاد کر رہا ہو۔

"بابوجی!"

نڈھال۔ مری ہوئی آواز۔

"نئیں ہیں بابوجی!"

"بابوجی!"

بابوجی! بابوجی! اس وقت نئیں یاد آئے تھے بابوجی۔ اب آیا ہے شکایت کرنے۔ بابوجی کا بچہ!

"کیدیا نئیں ہیں بابوجی۔"

"درو جا تو کھولو۔"

یہ بادشا ہے۔ اسے بادشا کوں کہتے ہیں؟ قبریں کھودتا ہے۔ بھیک مانگتا ہے۔ براتوں میں جھیم جھیم باجا بجاتا ہے۔ بادشا! نام تو شاید میرا ہے!

"بھاگ جاؤ۔ نئیں کھولتے۔"

"کنڈی کھٹکھٹاؤ جی۔" کسی نے رائے دی اور لوہے کی موٹی کنڈی دروازے پر بجنے لگی۔ وہ جھلنگے پر سے اٹھا اور جھپٹ کر دروازے کے پاس گیا۔

"جاتے ہو کہ نئیں۔"

"ہم تو بابوجی کے پاس آئے ہیں۔"

کنڈی زور سے بجنے لگی اور کھٹ کھٹ کے شور کے ساتھ کئی اور آوازیں گڈمڈ ہوگئیں۔ کوئی ہنس رہا تھا۔ شاید وہ سارے لونڈے لپاڑے جن کے ساتھ وہ تھوڑی دیر پہلے کھیل رہا تھا جلوس بنا کر تماشا دیکھنے ساتھ ساتھ آئے تھے۔ کچھ لوگ اونچی آواز سے باتیں کر رہے تھے۔

پھر شور ایک دم گھٹ گیا اور ساتھ ہی کئی آوازیں آئیں۔ بندگی لالہ جی۔"

"ہرے رام۔ ہرے رام۔ کا بھیوا سے؟"

مگر قبل اس کے کہ وہ لالہ جی کے سوال کا جواب سن سکے اس کے کانوں میں اس کی ماں کی آواز آئی۔

"کیا بات ہے؟"

"کچھ بھی نہیں۔" اس نے زیر لب کہا اور دروازے سے ہٹ کر کھڑا ہو گیا۔

"میں پوچھ رہی ہوں کیا بات ہے؟" ماں نے برآمدہ عبور کرتے ہوئے سوال دہرایا۔

"یہ شور کیسا ہے؟ بہرا ہو گیا ہے کیا!"

جواب میں وہ جوتے سے بکی نمکولیوں کو کچلنے لگا۔

"میں کہہ رہا تھا یہ ضرور کچھ کر کے آیا ہے!" اس کے بڑے بھائی نے اس کی ماں کے بعد برآمدہ عبور کر کے صحن میں آتے ہوئے کہا۔

"پھوٹتا کیوں نہیں!" ماں نے بالکل اس کے سامنے آکر کہا۔

وہ اب بھی چپ رہا مگر ماں کی آواز شاید باہر تک پہنچ گئی تھی کیوں کہ اب کنڈی بجنا بند ہو گئی تھی اور کئی حلق بہ یک وقت "بی بی جی۔ بی بی جی" کا نعرہ لگا رہے تھے۔

"کیا بات ہے؟" ماں نے دروازے کی طرف جاتے ہوئے باہر والوں سے پوچھا۔

"میاں نے سر پھوڑ دیا۔"

"ہائیں!۔ کس کا؟"

"عنتوا کا۔"

ماں نے اس کی طرف ایسے دیکھا گویا انھیں باہر والوں کی بات کا یقین نہ آیا ہو۔ پھر انھوں نے دروازے کی درزوں میں سے باہر جھانکا اور اس کا چہرہ پیلا پڑ گیا۔

"سچ تو کہتا ہے۔" انھوں نے آہستہ سے کہا "لہولہان ہو رہا ہے۔"

بھائی نے جو ماں کے پاس ہی کھڑا تھا ہاتھ بڑھا کر کنڈی کھول دی اور ماں نے اس سے کہا۔
"ان سے پوچھو ہوا کیا تھا۔"
بھائی دروازے کا ایک پٹ کھول کر چوکھٹ پر آ گیا۔ سامنے عنتوا کھڑا ہوا تھا۔ اس کے سر کے دائیں حصّے سے خون ٹپک رہا تھا۔ خون کے دھبّے اس کے کالے کرتے اور چوخانے کی لال تہمد پر نظر آ رہے تھے۔ دو آدمی اسے سہارا دیے ہوئے تھے۔ ان کے پیچھے اور ادھر ادھر وہ لونڈے لپاڑے تھے جن کے ساتھ تھوڑی دیر پہلے وہ کھیل رہا تھا۔ ان میں سے کچھ ہمہ تن توجّہ تھے۔ کچھ ہنس رہے تھے۔ کچھ کھسر پھسر کر رہے تھے۔ کچھ سنجیدہ تھے مگر چہروں پر عنتوا سے ہمدردی کے آثار نہیں تھے۔
"اس سے کہو بیٹھ جائے۔ ماں نے دروازے کی آڑ سے اس کے بھائی سے کہا۔
عنتوا سیڑھیوں پر بیٹھ گیا تو بھائی نے پوچھا "ہوا کیا تھا؟"
"میں بتاؤں۔" ایک لونڈے نے جھٹ سے پیش کش کی۔
"چپ رہ بے۔" ان دو آدمیوں میں سے ایک نے جو عنتوا کو سہارا دیے ہوئے تھے اسے ڈانٹ دیا۔ یہ وہی مردود بادشا ہے۔ اس نے ایک اور نمکولی کچلتے ہوئے سوچا۔
"ہوا کیا بھیا۔ میاں قبرستان میں کھیل رہے تھے۔ اتنا مرٹا گمّا اٹھا کر مار دیا عنتوا کے۔ سر پھٹ گیا۔"
جھوٹا کہیں کا! یہ نئیں بتاتا کہ پہلے کیا ہوا تھا اور یہ بلاوا کا بچّہ تو واں تھا بھی نئیں اس وقت۔
"نہیں پہلے عنتوا نے مارا تھا۔" ایک اور لونڈا بولا۔ اور امّاں اور بھائی کا چہرہ لال ہو چلا۔
"اس نے مارا میرے لڑکے کو۔ اس فقیر نے!" ماں دروازے کی اوٹ میں تلملائی۔
"جھوٹ بولتا ہے حرامی۔ بی بی جی۔" عنتوا نے لونڈے کو غصیلی نظروں سے دیکھتے ہوئے کہا۔
"میں نے چھوا بھی ہو میاں کو تو جو چور کی سجا سو میری۔"
"اور اس نے مدّن کو جو مارا تھا۔" ایک اور لونڈے نے ہانک لگائی۔
"ہاں۔ مارا تھا اس نے۔" وہ کئی نمکولیاں ایک ساتھ کچلتا ہوا ماں کی طرف بڑھا۔ مدّن کو جوتوں سے۔ وہ بچارا چلّارا تھا اور یہ اسے مارے جا رہا تھا۔ جوتے سے۔ اور یہ اسے گھسیٹ بھی را تھا۔ اس کے کپڑے پھٹ گئے اور یہ پھر بھی مارتا را اسے۔ اتنے بڑے آدمی کو سب کے سامنے۔ سڑک پر۔"
"تجھے تو نہیں مارا؟" ماں نے پوچھا۔
نئیں۔ مگر مدن کو جو مارا۔ جوتوں سے۔ وہ بچارا چلّارا تھا اور یہ اسے اتنے اتنے بڑے کنکروں پر

گھسیٹ رہا تھا۔ اس کے سارے کپڑے پھٹ گئے اور کئی جگہ خون بھی نکلا۔"
"میاں ٹھیک کہتے ہیں۔" کئی لونڈوں نے ایک ساتھ نعرہ بلند کیا۔
"پر بی بی جی اس سالے ـــــ"
"اس سے کہو یہاں گالی نہ بکے۔" ماں نے بھائی سے کہا۔
"کہہ رہی ہیں یہاں گالی نہ بکو۔"
"غلطی ہو گئی بی بی جی۔ میں کہہ رہا تھا مدن پر میرے دس روپے جاتے ہیں اور وہ حرامی دینے کا نام نہیں لیتا۔ آج ہتھے چڑھ گیا۔ میں نے تقاضا کیا تو ٹال مٹول کرنے لگا ـــــ"
"میں نے خود سنا۔ وہ کہہ رہا تھا بقر عید کے چاند میں ضرور دے دوں گا۔" اس نے ماں کو مخاطب کر کے کہا۔
"مگر تجھے ان کے جھگڑے میں پڑنے کی کیا ضرورت تھی۔ تیرا سگا لگتا ہے مدن؟" ماں نے اسے ڈانٹ پلائی۔
یہ سمجھتی کیوں نہیں۔ کہے جو رہا ہوں کہ یہ مردود عنتوا اسے مار رہا تھا اور وہ بھی دس روپوں کے لیے۔ دس روپے کیا ہوتے ہیں۔ منے کی مسلمانی میں بیس روپوں کے لڈو بانٹے تھے۔ خود کہہ رہی تھیں۔ میں اتنا بڑا ہوتا تو گھما کر ٹھوڑی مارتا۔ خود ٹھکائی کرتا اس عنتوا کے بچے کی اور مدن کو بچا لیتا۔ اسے کسی نے بچایا بھی نہیں۔ اتنے سارے لوگ تھے۔
"ہاں بی بی جی۔ بھلا میاں کو اس حرامی سے کیا مطلب۔" عنتوا نے کہا۔ "اپنے دس روپے بھی گئے اور سر پھٹا اوپر سے۔"
"سیروں خون بہہ گیا ہو گا۔" بلا وا نے کہا۔
"اور نہیں تو کیا۔" بادشا نے اس کی ہاں میں ہاں ملائی۔
"سیروں خون نکل گیا ہوتا تو یہاں نظر نہ آتے۔" اس کے بھائی نے چڑ کر کہا۔
جھوٹا کہیں کا!
"خیر سیروں نکلا یا چھٹانک دو چھٹانک نکلا ضرور۔ مگر جو ہونا تھا سو ہو گیا۔ اب ہم کیا کر سکتے ہیں سوائے ــ" ماں نے اسے قہر بھری نظروں سے دیکھتے ہوئے کہا۔ "اس کی خبر لینے کے۔"
وہ دو قدم پیچھے ہٹ گیا۔
"پر بی بی جی۔ اس کا کیا بنے گا۔" بادشاہ نے عنتوا کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا جو اپنے اوپر غشی طاری کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ "یہ تو گیا کام سے نہ جانے کتنے دنوں کے لیے۔ قبر

کھود نا تو الگ اس سے پھوڑا تک نہ اٹھے گا۔"

"اور دوا دارو پر جو کھرچ ہوگا وہ کہاں سے آئے گا!" بلا وا نے بات آگے بڑھائی۔ ماں کی نظروں میں اور قہر بھیر گیا۔ انھوں نے ٹینٹے کو ٹٹول ٹٹول کر چاندی کا ایک روپیہ برآمد کیا اور اسے بھائی کے ہاتھ میں دیتے ہوئے کہا۔ "دے دو اُسے۔"

بھائی نے روپیہ علنتوا کے ہاتھ پر رکھ دیا۔

"اس سے کیا بنے گا بی بی جی۔" علنتوا منمنایا۔

"اس سے جیادہ تو مرہم پٹی پر کھرچ ہو جائے گا۔" بلا وا بولا۔

"اور داگدر صاحب دودھ پینے کو جرور بتلائیں گے۔" بادشا نے کہا۔

ماں سوچنے لگیں کہ اگر وہ پانچ روپے جو منّے کے ابا نے آج ہی صبح خالص گھی کے لیے دیے تھے اس فقیر کو دے دیے تو گھی کہاں سے آئے گا۔ اور گھی نہیں ہوگا تو ان کی دال کیسے بگھرے گی۔ اور دال نہیں بگھرے گی تو انھیں ضرور پتہ چل جائے گا کہ روپے کہاں گئے۔

بھائی ماں کے تردّد کو سمجھ گیا۔ "جاؤ۔ اور نہیں ملے گا۔ ایک روپیہ بہت ہوتا ہے۔"

اس بار بادشا اور بلا وا دونوں ایک ساتھ بولے۔ "یہ تو جلم ہوگا۔ سراسر جلم۔ بے چارے کا سر پھوڑ دیا اور صرف ایک روپیہ دیتے ہو۔"

علنتوا کراہا۔

ماں نے بھائی کو ہاتھ کے اشارے سے منع کیا اور دروازے کے پٹ کو مخاطب کر کے بولیں۔ "اس وقت اور پیسے نہیں ہیں۔ پھر لے لینا۔"

"پر جرورت تو ابھی ہے بی بی جی۔ دوا دارو کے لیے۔ پھر کیا ہوگا۔"

ماں پھر سوچ میں پڑ گئیں اور اس نتیجے پر پہنچیں کہ یہ لوگ ایک روپیہ پر قناعت کرنے والے نہیں۔ وقت کم ہے۔ منّے کے ابا کے آنے کا وقت ہو رہا ہے۔ ان بلاؤں کو اس وقت تو کسی نہ کسی طرح ٹالنا ہی پڑے گا۔

انھوں نے ہاتھ کے اشارے سے بھائی کو اپنے پاس بلایا اور اس سے کہا کہ نقشی پان دان میں کتھے کی کلھیا کے نیچے ایک پانچ روپے کا نوٹ رکھا ہے۔ وہ نکال لاؤ۔

بھائی نے علنتوا کے ہاتھ پر جب پانچ روپے کا نوٹ رکھا تو تینوں فقیروں نے ایک بار پھر احتجاج کیا پانچ روپے تو بہت کم ہوتے ہیں۔ کم از کم دس تو ہونے چاہیے۔ مگر اس بار ان کا احتجاج کمزور تھا اور ماں اور بھائی کی "بس" نہ ور دار اس لیے معاملہ ہو گیا۔ اور آگے آگے تینوں فقیر اور اس کے

پیچھے لونڈے لپاڑے ایک جلوس کی شکل میں روانہ ہوگئے ۔

"ٹھیر۔ تو چلا کدھر؟"

وہ بھاگنے یا فرار ہونے کی کوشش نہیں کر رہا تھا۔ ہوا یہ تھا کہ جب بھائی نے دروازہ بند کر کے کنڈی لگائی تھی تو اس کی نظریں نہ جانے کیوں برآمدے کی طرف اٹھ گئی تھیں جہاں اسے تخت پر نانی بیٹھی نظر آئی تھیں۔ نانی کے پاس گھس کر بیٹھنا اسے ہمیشہ سے پسند تھا خاص کر ایسے موقعوں پر جب ڈانٹ ڈپٹ یا مار پٹائی کا خطرہ ہوتا۔ حالاں کہ یہ اسے اچھی طرح معلوم تھا کہ ایسے موقعوں پر وہ اس کی زیادہ مدد کرنے سے قاصر رہتی تھیں کیوں کہ اماں اور ابا دونوں کی۔ خاص کر ابا کی تاکید تھی کہ اس قسم کے ناجائز لاڈ پیار سے لڑکے کو خراب نہ کیا جائے ـــــ اور نانی بچاری کا کوئی بہی نئیں۔ تبھی تو ڈرتی ہیں ابا سے ـــــ تو اس کے قدم آپ ہی آپ برآمدے کی طرف اٹھ گئے تھے جہاں نانی تخت پر بیٹھی ہوئی تھیں۔ وہ بھاگنے یا فرار ہونے کی کوشش نہیں کر رہا تھا۔

وہ رک گیا اور کنکھیوں سے ان ٹانگوں کو دیکھنے لگا جو مارکین کے تنگ پاجامے میں لپٹی ہوئی تھیں اور کلکتہ سلیپروں میں پڑے ہوئے پیروں کی مدد سے سپڑ سپڑ اس کی طرف بڑھ رہی تھیں۔

"اب بتا!" ماں نے اس کے ایک کان کو اینٹھتے ہوئے کہا "کیوں پھوڑا تو نے اس کا سر!"

"کے جو دیا۔" اس نے چلتے ہوئے کان کو چھڑانے کی کوشش کیے بغیر کہا۔

"کیا کہہ دیا! ـــــ" بھائی نے کہا جو آکر بالکل اس کے سامنے کھڑا ہو گیا تھا۔

"بول کیا کہہ دیا! ماں نے کان کی کری کے لوچ سے پورا فائدہ اٹھاتے ہوئے ڈانٹا۔

ان کی سمجھ میں نئیں آئے گا۔ پھر بتانے سے فائدہ۔

لیکن پھر بھی اس نے اتنا تو کہہ ہی دیا۔ "وہ مدن کو جو مار را تھا۔ جوتوں سے۔ اور ـــــ"

"پھر وہی بکواس" ماں نے کان چھوڑ کر تھپیڑ تانتے ہوئے کہا۔ "تیرا کون سا سگا لگتا ہے وہ مدن کا بچہ!"

"ان لونڈوں کے ساتھ کھیل کے اس کی عادتیں خراب ہو گئی ہیں۔" بھائی بولا۔

یہ بلاوجے بولے جا رہے ہیں بیچ میں۔ بڑے آئے کہیں کے۔

"اتنی دفعہ منع کیا مت کھیلا کر ان دھنے جلاہوں کے لونڈوں کے ساتھ مگر اس کو تو چین نہ پڑتا بغیر ان کے چوتڑوں میں گھسے۔ کمبخت کہیں کا۔"

اور ساتھ ہی چٹاخ سے ایک تھپیڑ پڑا جس نے اس کی آنکھوں کے سامنے تارے بکھیر دیے۔ سارے بدن کا خون کھیچ کر اس کے چہرے میں جمع ہو گیا اور اسے ایسا محسوس ہوا جیسے،

رخساروں میں شعلے لپک رہے ہیں اس کی آنکھیں بھیگ چلیں مگر وہ رویا نہیں۔

"جب دیکھو قبرستان میں۔ ابھی سے یہ اطوار ہیں تو بڑا ہو کر نہ جانے کیا کیا متیں ڈھائے گا!"
ایک تھپڑ پڑا مگر اس بار اس کا دماغ بھنّایا نہیں اور اسے ایسا محسوس ہوا کہ جو خون اس کے چہرے میں جمع ہو گیا تھا تیزی سے بدن کے دوسرے حصّوں میں واپس جا رہا ہے۔ اس کا بدن تننے لگا اور جب اس نے تیسرے تھپڑ کو روکنے کے لیے سر اٹھا کر اور سینہ تان کر اپنا بایاں ہاتھ اوپر اٹھایا تو اس کی آنکھوں کے سامنے اس کی ماں کا اٹھا ہوا ہاتھ تھا مگر اس کے ذہن کے سامنے ایک تصویر تھی جس میں پورا ایک آدمی پھٹے پرانے کپڑوں میں ملبوس۔ سپید کنکروں کی سڑک پر کھنچا جا رہا تھا۔ وہ بار بار کبھی دایاں اور کبھی بایاں ہاتھ اوپر اٹھا رہا تھا تا کہ اپنے چہرے اور سر کو اس جوتے کی زد سے بچا سکے جو پے در پے اس کے اوپر برس رہا تھا۔

وہ ایک قدم پیچھے ہٹا تو ماں نے بڑھ کر اس کا بازو پکڑ لیا "جاتا کہاں ہے۔ بول پھر کرے گا ایسی حرکت!"
اس نے جھٹکا دے کر اپنا بازو چھڑا لیا اور اس کے منہ سے نکلا "ہاں۔" جسے سن کر اس کے کان اور اس کا ذہن بھونچکّے رہ گئے۔

"تیری یہ مجال!"

ماں اس کی طرف لپکیں تو وہ برآمدے کی طرف بھاگا اور جب ماں نے دیکھا کہ وہ ان کی زد سے باہر ہو چکا ہے تو دائیں پیر کی سلیپر اتار کر اس کا نشانہ بنایا۔ وہ برآمدے میں داخل ہو رہا تھا جب سلیپر اس کے سر پر پڑی اور وہ جیسے جم کر رہ گیا۔ جو کام دو سخت تھپڑ نہ کر پائے تھے وہ سلیپر نے کیا۔ اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے اور وہ رونے لگا حالاں کہ سلیپر ہلکی پھلکی ہوتی پڑی تھی۔

"بہت ہو گیا بیٹی۔" نانی نے تسبیح رکھتے ہوئے کہا "جوتے سے کسی کو نہیں مارتے۔ کتابوں میں لکھا ہے۔"
"اس کی حرکتیں نہیں دیکھتیں۔ اس کا سر پھوڑ دیا اور کہتا ہے ہاں۔ کل کلاں کو کچھ اور کر کے بیٹھے گا۔ کوئی اس سے پوچھے تجھے کیا پڑی پرائے پھٹے میں پیر اڑانے کی۔"

میں تو اڑاؤں گا۔ میں تو اڑاؤں گا۔ میں تو اڑاؤں گا۔

اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گر رہے تھے۔ مگر اس کا گریہ بے صدا تھا۔

"بالشت بھر کا ہے اور لمبے تڑنگے آدمیوں کے سر پھوڑتا پھرتا ہے۔ ابھی سے یہ حال ہیں۔"
میں تو پھوڑوں گا۔ میں تو پھوڑوں گا۔ میں تو پھوڑوں گا۔

"پچھے روپیوں پر پانی پھروا دیا منحوس نے۔ آنے دو انھیں۔ ایسی ٹھکائی کرواؤں گی کہ پھر نام نہیں

لے گا باہر جانے کا۔"

میں تو جاؤں گا۔ میں تو جاؤں گا۔ میں تو جاؤں گا۔

لیکن "ان کے" ذکر نے آنسوؤں کی رفتار میں کمی پیدا کر دی۔ اور وہ جا کر نانی کے پاس تخت پر بیٹھ گیا۔

"بیٹھ جا نانی کے کولھے سے لگ کر۔ لیکن یہ یاد رکھ کہ آج تجھے کھانا ہرگز نہیں ملے گا۔" ماں نے سلیپر میں پیر ڈالتے ہوئے کہا۔ اور پھر وہ ڈیوڑھی میں سے ہوتی ہوئی بکتی جھکتی اندر چلی گئیں اور بھائی باہر چلا گیا۔

تھوڑی دیر بعد اس کے باپ گھر میں داخل ہوئے۔ ترکی ٹوپی کا سیاہ پھندنا ہلاتے اور چھڑی گھماتے ہوئے حسب معمول وہ سیدھے اندر چلے گئے وہ نانی کے کولھے سے لگا ان کو کنکھیوں سے ایسے دیکھتا رہا گویا پہلی مرتبہ دیکھ رہا ہو اور جب وہ نظروں سے اوجھل ہو گئے تو اس کے کان ان آوازوں پر لگ گئے جو مکان کے اندرونی حصے میں ان کی موجودگی کا ڈھنڈورا پیٹ رہی تھیں۔ چپل جھاڑنے کی آواز پیک تھوکنے کی آواز۔ منہ دھونے میں گلا صاف کرنے کی آواز۔ اور ماں سے باتیں کرنے کی آواز۔ پھر برتن کھٹکنے لگے اور وہ اندازہ لگانے لگا کہ اب اماں دیگچی میں سے لوکی کا بھرتہ نکال کر تام چینی کی رکیبی میں رکھ رہی ہیں اور اب چولھے پر سے ماش کی گھی میں گھٹی ہوئی دال کی رکیبی اٹھا کر سینی میں رکھ رہی ہیں اور اب روٹی نکالنے کے لیے انھوں نے بھگونہ کھولا ہے اور اب وہ سینی اٹھا کر اس چارپائی کی طرف چلی ہیں جس پر بیٹھ کر ابا کھانا کھاتے ہیں۔

قبرستان کی طرف جانے سے پہلے اس نے باورچی خانے کا ایک چکر لگایا تھا اور ماں کو لوکی کا بھرتہ بناتے اور ماش کی دال گھوٹتے دیکھا تھا۔ اسے یہ دونوں چیزیں بہت پسند تھیں لوکی کا بھرتہ جس میں پٹنہ کی مرچوں کے بڑے بڑے ٹکڑے پڑے ہوئے تھے اور ماش کی اجلی دال جسے خالص گھی میں خوب گھوٹا جاتا تھا۔ بھرتے اور دال کا خیال آتے ہی اسے بھوک لگ آئی مگر یہ سوچ کر کہ ابھی تو اماں ابا کو کھانا کھلا رہی ہوں گی اس نے اپنی بھوک کا ذکر نانی تک سے نہیں کیا اور تھوک نگل کر ان آوازوں کا انتظار کرنے لگا جو اسے بتائیں گی کہ اب ابا کھانا کھا چکے۔

جب کلی کرنے اور دوبارہ برتن کھٹکنے کی آواز آئی تو اس سے نہ رہا گیا اور وہ دبے قدموں ڈیوڑھی کی طرف چلا۔ نانی نے جو وظیفہ پڑھتے وقت منہ میں گھنگنیاں بھر لیا کرتی تھیں "ہوں" کی تو وہ لمحہ بھر کے لیے رکا مگر اس کی سمجھ میں اس "ہوں" کا مطلب نہ آیا اور وہ ڈیوڑھی میں داخل ہو گیا۔

ڈیوڑھی کا دوسرا دروازہ اس دالان میں کھلتا تھا جس میں کئی پلنگ بچھے ہوئے تھے۔ دالان

سے ملحق باورچی خانہ تھا جو اس جگہ سے صاف نظر آرہا تھا جہاں وہ ڈیوڑھی میں کھڑا ہوا تھا اور دالان کے سامنے چوکور صحن تھا جو باہر والے صحن سے چھوٹا تھا۔ صحن کے بعد ایک بڑا سا کمرہ تھا جس جس میں باپ اور ماں منّے کے ساتھ سویا کرتے تھے اور جس کا دروازہ اکثر بھیڑا رہا کرتا تھا۔ دروازہ اس وقت بھی بھیڑا ہوا تھا۔ صحن میں اس کے باپ بغیر کالر کی قمیص کے اندر ہاتھ ڈالے ٹہل ٹہل کر پیٹ سہلا رہے تھے۔ اور اس کی ماں باورچی خانے میں کھڑ پڑ کر رہی تھیں۔

وہ آہستہ آہستہ دالان پار کرکے باورچی خانے میں گھس گیا اور ماں کے سامنے بت بن کر کھڑا ہو گیا۔

"کیوں آیا ہے یہاں!" ماں نے غصّے سے مگر آہستہ سے کہا۔

"بھوک لگی ہے۔"

"لگا کرے۔ میں نے کہہ دیا آج نہیں ملے گا تجھے کھانا۔"

"بہت بھوک لگی ہے۔" وہ گڑگڑایا۔

"کچھ بھی ہو۔ آج تجھے بھوکا ہی سونا پڑے گا۔ تیری یہی سزا ہے۔"

"کیا بات ہے!" باپ نے ٹہلنا جاری رکھتے ہوئے ایک لمبی ڈکار لے کر پوچھا۔

ان کی آواز میں گرج تو دبی تھی جس سے وہ سہم جایا کرتا تھا مگر غصّے کی تلوار نہیں تھی — ابّا اتنے برے نہیں۔ امّاں بلا وجہ ڈرایا کرتی ہیں۔ پیار بھی کرتے ہیں۔ کل لیمن جوس لا کر دیے تھے ——

وہ لاڈ میں آ گیا —— "دیکھو ابّا۔ امّاں کھانا نئیں دے رئی ہیں۔"

"کیوں نہیں دیتیں کھانا لال بیٹے کو؟"

اب دیکھیں کیسے نئیں دیتیں کھانا۔ لال بیٹا! میں تو کالا ہوں مگر پیار میں مجھے ہمیشہ لال بیٹا کہتے ہیں۔

"میری شکایتیں کرنے چلا ہے۔" ماں اٹھ کھڑی ہوئیں۔ "اور اپنے کرتوت نہیں بیان کرتا۔"

"ہوا کیا؟"

"دیکھو ابّا۔" وہ صحن میں آ گیا اور باپ سے قدم ملانے لگا۔ "وہ عنتوا ہے نا وہ عنتوا۔"

"ہوں!"

"......تو وہ عنتوا اسے مدّن کو مار رہا تھا۔ جوتوں سے......"

"کیوں؟"

"...... کہتا تھا میرے دس روپے نہیں دیے اس نے......"

"یہ کمبخت فقیر ہر وقت لڑا کرتے ہیں۔"

"...... ہاں۔ اور ابّا وہ اس بچارے کو کنکروں پر گھسیٹ رہا تھا اور اس کے...."

"ہوں۔"

"ساری یوسف زلیخا سنا ڈالے گا اور یہ نہیں بتائے گا کہ تو نے کیا کیا۔" ماں بیچ میں بول پڑیں۔

"کیا کیا اس نے؟"

باپ ابھی تک ٹہل رہے تھے۔ لیکن وہ اب ان سے قدم نہیں ملا رہا تھا۔

"سر پھوڑ دیا اس عنترا کا اور کیا کیا۔"

باپ ایک لمحے کے لیے رکے۔ "سچ!"

"اور نہیں تو کیا۔"

"کیسے؟"

اٹھا کے گمّا دے مارا اس کے سر پر۔"

"کیوں؟"

"وہ مدّن کو جو مار رہا تھا۔ بڑا آیا مدّن کا سگا۔"

"غلطی سے لگ گیا ہوگا۔"

"نہیں وہ شکایت لے کر آیا تھا۔ میں نے خود دیکھا اس کے سر سے خون بہہ رہا تھا اور میں نے ڈانٹا تو کہنے لگا میں تو اور پھوڑوں گا اس کا سر۔"

اتّی بڑی ہو کر بھی اماں جھوٹ بولتی ہیں۔ میں نے یہ کب کہا تھا۔ میں نے تو صرف ہاں کہا تھا۔

"مگر ابا اتّے بہت سے لوگ تھے لیکن مدّن کو کوئی بھی نہیں بچا رہا تھا۔

"تو تو اقرار کر رہا ہے کہ تو نے مدّن کا سر پھوڑا۔"

وہ خاموش رہا۔ باپ کی آواز میں اب تلوار چمک رہی تھی۔

"بول"

وہ پھر بھی چپ رہا۔

"اور اوپر سے سینہ زوری کرتا ہے۔ اور چھوڑ دوں گا اس کا سر۔ وہ اگر رسید کر دیتا دو چار چانٹے تو عزّت خاک میں مل جاتی کہ نہیں ۔ وہ مدّن کو مار رہا تھا تو مارنے دیتا وہ چاہے اسے جان سے مار ڈالتا۔ تجھے اس سے کیا مطلب۔ بالشت بھر کا ہوا نہیں اور ابھی سے لفنگوں لچوں کی عادتیں سیکھنے لگا۔"

"یہی تو میں کہتی ہوں کہ اگر ابھی سے سختی نہیں کی گئی تو بالکل بگڑ جائے گا۔ میں نے تو کہہ دیا ہے کہ آج کھانا نہیں ملے گا۔"

"ایک وقت کھانا نہ ملنے سے کیا ہوگا۔ مرغا بنا دو اسے۔"

وہ ٹہلتے ٹہلتے رک گئے۔ "چل۔ بن چل کے مرغا۔"

اور جب وہ اپنی جگہ سے ٹس سے مس نہ ہوا تو باپ نے اپنی آواز میں کئی بادلوں کی گرج بھر کر ڈانٹا۔ "چلتا ہے کہ ——"

وہ سہم گیا۔ باپ نے ہاتھ اٹھا لیا تھا۔ وہ جا کر دالان میں مرغا بن گیا۔

چراغ جل گئے۔ سب سوائے نانی کے کھانا کھا چکے۔ باپ اور ماں اپنے کمرے میں چلے گئے۔ اور وہ مرغا بنا رہا۔ اس کے ہاتھ دکھنے لگے۔ اس کی کمر دکھنے لگی۔ اس کے کان جلنے لگے۔ اس کا چہرہ سرخ ہو گیا اور اس کی ٹانگیں کانپنے لگیں مگر وہ رویا نہیں۔ سزا نے اس شے کو جو اس کے اندر کہیں چھپی ہوئی تھی اور جو کبھی کبھار پگھل پگھل کر اس کی آنکھوں کے راستے بہا کرتی تھی سخت کر دیا تھا۔ دو ایک بار اسے یہ خیال آیا کہ چپکے سے باورچی خانے میں سے کچھ نکال کر کھائے۔ خالی روٹی ہی سہی اور پھر مرغا بن جائے مگر اس نے اس خیال کو زیادہ دیر اپنے ذہن میں نہیں ٹھیرنے دیا۔ کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھنچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے تیار نہ تھی۔ کوئی چیز جو اس سے کہہ رہی تھی کہ تیرے ساتھ ناانصافی ہو رہی ہے۔ تجھ پر ظلم ہو رہا ہے۔ تو اس ظلم اس ناانصافی کا مقابلہ چاہے کسی طرح کر چوری کر کے نہ کر —— ہاں چوری! بھیّا جو آرام سے بستر میں گھسا کتاب پڑھ رہا ہے کیا کہے گا! اور نانی کیا کہے گی جو نہ جانے کیوں چپ ہیں۔ نہ جانے کیوں لیٹتی نہیں جو بیٹھی ہوئی نہ جانے کیا سوچ رہی ہیں!

لیکن اس کے جسم میں ایک اور شے بھی تھی جو پہلے تو آہستہ آہستہ اس کے معدے کو کھرچ رہی تھی اور اب گویا نکیلے چاقوؤں سے اس میں ہزاروں نہیں لاکھوں چھید کر رہی تھی اور آہستہ آہستہ یہ شے اس کے اندر کی دنیا کی دیگر تمام اشیا پر حاوی ہو گئی۔ اور اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے۔

پھر نانی بستر سے اٹھیں اور اس کے پاس آئیں۔ انھوں نے پہلے اس کے سر پر ہاتھ پھیرا اور پھر اسے مرغے سے انسان بنا دیا۔ اور جب یہ انسان اکڑی ٹانگوں پر کھڑا ہوتے ہوئے لڑکھڑایا تو انھوں نے اسے سہارا دے کر اپنی ٹانگوں سے لگا لیا۔

"بہت بھوک لگ رہی ہے نانی۔" اس نے سسکی کو دبانے کی کوشش کرتے ہوئے کہا۔

"مجھے معلوم ہے میرے لال۔" انھوں نے اس کے سر پر دوبارہ ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا۔ "جاؤ۔ جا کر ابّا سے معافی مانگ لو۔ وہ ضرور معاف کر دیں گے۔"

مافی! اس کے حلق میں جیسے ایک گولا پھنس گیا۔ کاہے کی مافی! نانی تم بھی!

اور نانی نے گویا اس کے بے آواز احتجاج کو سمجھ لیا۔ "ورنہ کھانا نہیں ملے گا اور مرغا الگ بننا پڑے گا۔"

کئی ہزار لمحات میں تنگ آنگن کو پار کر کے جب وہ اس سے بھی تنگ کمرے کے اس دروازے پر پہنچا جو اکثر بھڑا رہا کرتا تھا۔ اندر سے حقّے کی گڑگڑاہٹ کی آواز آئی۔ کئی ہزار لمحات تک وہ بلا وجہ اس گڑگڑاہٹ پر کان لگائے رہا اور پھر اپنے آنسوؤں پر بدقّت تمام قابو پاکر اس نے بھڑے ہوئے دروازے سے منہ لگا کر کہا۔

"ابّا۔ ماف کر دیجیے۔ اب ایسی غلطی نئیں کروں گا۔"

ابھی آخری لفظ اس کے کانوں میں گونج رہا تھا کہ اس کے اندر وہ شے جو کمان کی طرح کھنچی ہوئی تھی چٹاخ سے ٹوٹ گئی اور آنسوؤں اور سسکیوں کا ایک بہت بڑا سیلاب اسے ایک حقیر تنکے کی طرح بہالے گیا۔

ضمیر الدّین احمد

پہ روائی

لڑکے نے کاپی سے نظریں ہٹا کر بند دروازے کی طرف دیکھا جس کے پیچھے اس کا باپ کپڑے بدل رہا تھا۔

"اّئیں ابّا پروا کسے کہتے ہیں؟"

مگر جواب باورچی خانے میں سے آیا جہاں ماں ناشتے کے پراٹھے تل رہی تھی۔

"پروائی کو۔"

"یانی وہ ہوا جو مشرق کی طرف چلتی ہے؟"

"نہیں۔" ماں نے پراٹھے توے پر سے بھگونے میں اتارتے ہوئے کہا۔ "جو مشرق یعنی پورب کی طرف چلتی ہے۔ پورب۔ پُربا۔ پرواہ۔ پروائی۔"

"پرویا بھی کہتے ہیں۔"

باپ دروازہ کھول کر قمیص کے بٹن بند کرتا دالان میں آیا جہاں ایک گول میز کے گرد جس پر پلاسٹک کا ایک میلا میز پوش بچھا ہوا تھا۔ ایک تین ٹانگ کی اور تین سالم کرسیاں پڑی ہوئی تھیں۔ ان میں سے ایک پر لڑکا بیٹھا ہوا تھا۔ اس کے سامنے میز پر کتابوں کا ایک بستہ کھلا پڑا تھا۔ وہ ایک کاپی پر جھکا کچھ لکھ رہا تھا۔ باپ نے بائیں آستین کا بٹن بند کرنے کے بعد پوچھا۔

"کیوں؟"

"جملہ بنانا ہے۔"

"کیا جملہ بنایا؟" باپ نے بائیں ہاتھ سے دائیں آستین کا بٹن بند کر کے پوچھا۔

لڑکے نے کاپی آہستہ سے باپ کی طرف کھسکا دی۔

"ہوا مشرق کی طرف چل رہی ہو تو اسے پروا کہتے ہیں"۔ باپ نے کاپی پر جھک کر پڑھا۔ "یہ تو معنی ہوئے!"

"پھر"۔ لڑکے نے سر کھجایا۔

ماں ایک پلیٹ میں ایک پراٹھا اور تھوڑا سا خاگینہ لیے آئی اور پلیٹ لڑکے کے سامنے رکھ کر بولی۔

"لکھو"

لڑکا پھر کاپی پر جھک گیا۔

"پروائیں یہ تاثیر ہوتی ہے کہ اداس سے اداس شخص بھی تھوڑی دیر کے لیے خوش ہوجاتا ہے اور......"

لڑکے نے کاپی پر سے نظریں ہٹا کر ماں کی طرف دیکھا۔

ماں نے قدرے توقف کیا۔

"اتنا کافی ہے۔" اور" کاٹ دو۔"

لڑکے نے "اور" کاٹ دیا۔

ماں تیزی سے باورچی خانے میں واپس چلی گئی جو دالان سے ملحق تھا اور جس کا دروازہ صحن میں کھلتا تھا۔

لڑکے نے کاپی بند کر کے بستے میں رکھی۔ بستہ بند کیا اور جلدی جلدی ناشتہ کرنے لگا۔ پھر اس نے باورچی خانے کے دروازے کے پاس صحن میں رکھی ٹنکی کا نل کھول کر کلی کی۔ الگنی پر لٹکے ہوئے تولیے سے ہاتھ اور منہ پونچھا۔ بستہ گلے میں ڈالا۔ ماں سے کہا۔ "شام کو دیر سے آؤں گا۔ اتی ہاکی کا میچ ہے!" اور "خدا حافظ" کہتا صحن کا دروازہ کھول کر باہر چلا گیا۔

تھوڑی دیر بعد بیوی ایک اور پلیٹ میں دو پراٹھے اور رات کا بچا ہوا تھوڑا سا سالن لیے ہوئے آئی۔ اس نے پلیٹ میاں کے سامنے رکھ دی جو اب اسی کرسی پر بیٹھا ہوا تھا جس پر پہلے بیٹا بیٹھا ہوا تھا۔ میاں نے پلیٹ کو گھورا۔

"خاگینہ نہیں ہے؟"

"ایک ہی انڈا تھا"۔ بیوی نے باورچی خانے کی طرف واپس جاتے ہوئے کہا۔ "شام کو لیتی آؤں گی۔ آج تنخواہ کا دن ہے۔"

باورچی خانے میں پیڑھی پر بیٹھ کر اس نے بھگونے میں سے ایک باسی روٹی نکالی اور دیگچی میں بچے ہوئے سالن میں ڈبو ڈبو کر آہستہ آہستہ کھانے لگی۔ مگر تین چار نوالے کھانے کے بعد اس نے باقی روٹی واپس بھگونے میں رکھ دی۔

"تم نہیں کرو گی ناشتہ" میاں نے آخری نوالے سے پلیٹ صاف کرتے ہوئے پوچھا۔

"کرلیا" بیوی نے کیتلی چولھے پر سے اتار کر اس میں کھولتا ہوا پانی چائے دانی میں انڈیلتے ہوئے کہا۔

"کب؟"

"جب آپ نہا رہے تھے"

میاں نے چائے کی پیالی میں چمچہ چلنے کی آواز سنی۔

"چائے تو لے گی یا ___؟"

جواب میں بیوی طشتریوں پر رکھی چائے کی دو پیالیاں لیے آئی۔ ایک میاں کے اور ایک اپنے سامنے رکھ کر ایک خالی کرسی پر بیٹھ گئی۔

میاں نے ایک گھونٹ لیا اور کلمے کی انگلی سے میز پوش پر پڑا ہوا دال کا ایک پتلا دھبہ مٹانے لگے۔

بیوی نے بھی ایک گھونٹ لیا۔

"دھودوں گی۔"

تھوڑی دیر دونوں گھونٹ گھونٹ چائے پیتے رہے۔ پھر میاں نے کہا۔

"دو دن سے یہی قمیص پہن رہا ہوں یہ"

"دھوبی بدلنا پڑے گا۔ کبھی وقت پر نہیں آتا۔"

"دو ایک قمیص تو گھر پر بھی دھل سکتی ہیں۔"

"کیوں نہیں!" پیالی کا پیندا طشتری سے ٹکرایا "بلکہ ساری دھلائی گھر پر ہو سکتی ہے۔"

میاں نے اس کے چہرے کی طرف دیکھا۔

"ارے تم تو ناراض ہو گئیں۔"

میاں نے اس کا ایک ہاتھ اپنے ہاتھوں میں لے لیا اور اسے سہلانے لگا۔

بیوی نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا۔

میاں اٹھا اور جا کر اس کی کرسی کے پیچھے اس طرح کھڑا ہو گیا کہ اس کے بدن اور اس کی بیوی کی بیٹھ کے درمیان صرف کرسی کی پشت تھی۔ اس نے اپنی ہتھیلیاں بیوی کے زرد رخساروں پر رکھ دیں اور جھک کر ہونٹوں سے اس کے میلے بالوں کو چھوا۔ پھر اس نے اپنے دائیں ہاتھ کی انگلی بیوی کے بھینچے ہوئے ہونٹوں پر پھیری۔ اور پھر اس کے دونوں ہاتھ بیوی کے کھلے بالوں پر سے پھسلتے ہوئے اس کے کندھوں پر آئے اور کچھ دیر وہاں ٹھہرے رہنے کے بعد نیچے کی طرف سرکے۔

بیوی تیزی سے اٹھ کھڑی ہوئی۔

"ابھی بہت سے کام باقی ہیں۔۔۔۔"

میاں کے چہرے پر کھسیانی مسکراہٹ پھیل گئی۔

"برتن دھونے ہیں۔ بستر ٹھیک کرنے ہیں۔ نہانا ہے۔۔۔۔"

میاں نے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر بیوی کو بٹھا دیا اور کرسی گھسیٹ کر اس کے پاس بیٹھ گیا۔

"کیا ہوا؟"

"کچھ بھی نہیں!" بیوی نے اپنے نیل پالش سے عاری ناخنوں پر نظریں جما کر کہا۔

"ادھر دیکھو۔"

مگر بیوی نے اس کی طرف دیکھے بغیر کہا۔

"یہ بھی کوئی وقت ہے!"

"اور کل رات؟"

"سر میں درد ہو رہا تھا۔"

میاں طنزیہ ہنسی ہنسا۔

"بہانے کرنا تو کوئی تم سے سیکھے۔"

بیوی نے چائے کی پیالیاں اٹھائیں اور باورچی خانے کی طرف چلی۔

اور اس کے متحرک کولھے ساری کی اوٹ سے میاں سے چشمکیں کرتے ہوئے باورچی خانے کے سرمئی اندھیرے میں گم ہو گئے۔

وہ دکان سے اتری تو اس نے دیکھا کہ سڑک کے اس پار ایک کار آ کر رکی جسے ایک شوفر چلا رہا تھا اور جس کی پچھلی سیٹ پر ایک شخص سیٹ کی پشت سے سر لگائے بیٹھا ہوا تھا۔ وہ ٹھٹھکی۔ شوفر نے باہر آ کر پیچھے کا دروازہ کھولا جو سڑک کی طرف تھا۔ وہ فٹ پاتھ پر لگے ہوئے پیڑ کی آڑ میں ہو گئی۔ پچھلی سیٹ پر بیٹھا ہوا شخص باہر آیا۔ لمبا قد۔ گیہواں رنگت، سوٹ اور ٹائی۔ جوتے چمکتے ہوئے۔ شوفر سے دو ایک باتیں کرنے کے بعد وہ شخص پاس کی ایک گلی میں چلا گیا۔ اور شوفر بھی جا کر کار میں بیٹھ گیا۔

اس نے محسوس کیا کہ اس کا گلا سوکھ رہا ہے۔ پیر بھاری ہو گئے ہیں۔ ماتھے پر پسینے کا لیپ ہو رہا ہے۔ آنکھیں اپنے حلقوں سے نکل کر اس گلی میں جانا چاہتی ہیں جس میں وہ شخص گیا ہے۔ اس نے دو ایک بار تھوک نگلا۔ ماتھے پر ہاتھ پھیرا۔ سر پر ہاتھ پھیرا۔ ساری کا پلو شانے پر سے اٹھا کر سر پر ڈالا۔ پیڑ کی آڑ سے نکلی۔ سڑک پار کرنے کے لیے بڑھی مگر رک گئی۔ چند لمحے کار کو خالی خالی نظروں سے دیکھتی رہی۔ پھر جلدی سے سڑک پار کر کے کار کے پاس پہنچی اور شوفر سے کوئی دو فٹ کے فاصلے پر ایسے رکی جیسے فیصلہ نہ کر پا رہی ہو کہ رکی رہے یا آگے بڑھ جائے۔

شوفر نے اسے سر سے پیر تک دیکھا۔

شاپنگ بیگ پر اس کی گرفت مضبوط ہو گئی اور وہ آہستہ آہستہ آگے بڑھی۔ مگر دس بارہ قدم چل کر واپس آ گئی۔

اس بار شوفر نے صرف اس کے چہرے پر نظر ڈالی۔

ایک لمبا سانس لے کر وہ کار کے بالکل قریب پہنچ گئی۔

"یہ کون صاحب تھے؟" اس نے شوفر سے ایسے پوچھا جیسے کوئی راہ چلتا کسی دوسرے راہ چلتے سے راستہ یا وقت پوچھتا ہے۔

شوفر نے پھر اسے سر سے پیر تک دیکھا۔

"ہمارے مہمان!"

"آپ کے؟"

"ہاں۔ ہمارے صاب کے۔ پاکستان سے آئے ہیں۔"

وہ چند لمحے چپ کھڑی رہی۔

"ان کا نام مسرور احمد ہے نا؟"

شوفر سگریٹ سلگا رہا تھا۔ اس نے پھونک مار کر ماچس بجھائی اور بجھی ماچس کھڑکی کے باہر پھینکی جو اس کی چپل کے پاس آکر گری۔

"پتا نہیں صاب تو قاضی جی کہتے ہیں۔"

"قاضی مسرور احمد۔" اس نے گویا اپنے آپ سے کہا۔ "ان کا پورا نام قاضی مسرور احمد ہے۔"

"شاید!"

اور وہ سامنے کے شیشے سے تنگ کپڑوں میں ملبوس ایک لڑکی کو کار کے سامنے سے گزرتا دیکھنے میں مصروف ہو گیا۔

پاس سے ایک کار گزری، اس نے دیکھا کہ کار ایک لڑکی چلا رہی ہے۔ اس کے پاس سامنے کی سیٹ پر ایک اور لڑکی بیٹھی ہے جس کے بال ہوا میں اڑ رہے ہیں اور پچھلی سیٹ پر ایک دبلا مرد اور ایک موٹی عورت۔ اس نے چپل سے ماچس کا جلا ہوا سرا ملا۔ شاپنگ بیگ کھول کر اس میں جھانکا۔ مڑی اور کار کے پیچھے سے ہوتی ہوئی جا کر کار کی دوسری طرف کپڑوں کی ایک دکان کے سامنے جا کر کھڑی ہو گئی۔ کچھ دیر بعد وہ اسی راستے شوفر کی طرف واپس آئی اور اس نے اس سے ایسے پوچھا جیسے کوئی بچہ کوئی ایسی فرمائش کر رہا ہو جس کے پوری ہونے کی اسے بہت کم امید ہو۔

"ان کی بیگم صاحبہ بھی ساتھ ہیں؟"

شوفر نے اسے دیکھا جیسے سرراہے لوگ ایسے پاگلوں، مجذوبوں یا سڑیلوں کو دیکھتے ہیں۔ اسے اس کا واپس آکر مزید سوال کرنا اچھا نہ لگا۔ مگر تربیت یافتہ تھا نرمی سے بولا۔

"بیگم صاحب! نہیں جی۔ قاضی صاحب ابھی چھڑے ہیں۔"

اس نے جلدی سے "شکریہ" کہا۔ مڑ کر گلی پر نظر ڈالی۔ اور ہلکے مگر تیز قدم اٹھاتی بس کے اڈے کی طرف چل دی۔

باپ فائلوں کا پلندہ لیے گھر میں داخل ہوا تو لڑکا میز پر بیٹھا ہوم ورک کر رہا تھا۔ اس نے پلندہ میز پر رکھ دیا اور ایک کرسی پر بیٹھ کر چاروں طرف نظریں دوڑائیں۔

"امّی کہاں ہیں تمھاری؟"

"نہا رہی ہیں۔"

غسل خانے سے جو باورچی خانے سے ملحق تھا چھل چھل کی آواز آئی۔

"اس وقت؟"

لڑکے نے کوئی جواب نہیں دیا۔

باپ کی نظر میز پوش کے پلاسٹک پر پڑی جو چم چم کر رہا تھا۔ دالان کا فرش اسے ایک دو جگہ سے گیلا نظر آیا۔ شاید دھویا گیا ہے۔ اس نے سوچا۔ صحن کا فرش بھی جگہ جگہ سے گیلا تھا۔ گھر میں صرف تین کمرے تھے اور تینوں کے دروازے دالان میں کھلتے تھے۔ اس نے پہلے ایک دروازے پر نظر ڈالی۔ پھر دوسرے اور پھر تیسرے پر۔ تینوں صاف تھے اور جھاڑے پونچھے گئے ہیں۔ اس نے اندازہ لگایا۔ بغیر شیڈ کا وہی ایک بلب عین میز کے اوپر لٹکا ہوا تھا اور اس پر بدستور گرد جمی ہوئی تھی مگر پھر بھی اسے ایسا محسوس ہوا جیسے بلب زیادہ روشنی دے رہا ہو۔

چھل چھل کی آواز بند ہوئی۔ تھوڑی دیر بعد غسل خانے کا دروازہ کھلا اور بیوی دھانی رنگ کا پاجامہ اور اسی رنگ کا کرتہ پہنے اور سر سے تولیہ لپیٹے باہر آئی۔

"بہت دیر ہوگئی آج!" اس نے میاں کے پاس رک کر کہا۔ "چھ بجے کی بس چھوٹ گئی تھی۔"

اس کے بدن سے سوگندھ کی لپیٹیں اٹھ رہی تھیں۔ اس کے گالوں پہ گلابی لالی پھیلی ہوئی تھی اور اس کی آنکھوں میں دالان کی چھت کا بلب قمقمے روشن کر رہا تھا۔

"صبح نہیں نہائی تھیں؟" میاں نے اس کے گالوں پر سے اپنی نظریں نوچتے ہوئے پوچھا۔

"دیر ہوگئی تھی۔"

وہ اس دروازے کی طرف بڑھی جس میں سے صبح میاں قمیص کے بٹن بند کرتا باہر آیا تھا تو میاں نے کہا۔

"ایک پیالی چائے ملے گی؟"

"ذرا بال سکھا لوں۔ پھر۔"

یہ کہہ کر وہ کمرے میں چلی گئی اور میاں نے کوٹ کی جیب سے سگریٹ کا پیکٹ اور ماچس کی ڈبیا نکالی اور سگریٹ سلگا کر کش لگانے لگا۔

لڑکے نے ہوم ورک ختم کیا اور کتاب، کاپی اور قلم اٹھا کر بیچ والے کمرے میں چلا گیا۔

میاں نے آخری کش لے کر سگریٹ کو جوتے سے مسلا اور اٹھا چاہتا تھا کہ بیوی کمرے سے باہر آئی۔ اس کے بال اب تولیہ کی قید سے آزاد اس کے شانوں پر بکھرے ہوئے تھے۔ سینے پر چپنے ہوئے دوپٹے کی لہریں منجمد تھیں۔ اس کے ہاتھ میں گیلا تولیہ تھا جسے آنگن میں، باکر اس نے الگنی پر پھیلا دیا۔ پھر وہ باورچی خانے کی طرف بڑھی۔

"امّی!" بیچ کے کمرے میں سے لڑکے کی آواز آئی۔

وہ رک گئی۔

"بھوک لگی ہے۔"

"اچھا۔"

"اس نے کھانا نہیں کھایا ابھی تک؟ باپ نے پوچھا۔

ماں نے نفی میں جواب دیا۔

"کیوں؟"

"اسکول سے آتے ہی چائے کے ساتھ دو توس کھا لیے تھے۔ کہہ رہا تھا بھوک نہیں لگی ہے۔"

لڑکا کمرے سے باہر آ گیا۔

"امّی کھانا!"

اے ہے منّے! ایسی بھی کیا بے صبری ہے۔ پہلے ابّا کے لیے چائے بنا دوں۔ پھر دوں گی۔

لڑکا پھر اپنے کمرے میں چلا گیا۔ ماں باورچی خانے میں چلی گئی اور باپ نے کرسی سے اٹھتے ہوئے کہا۔

"رہنے دو۔"

"کیوں؟"

"مجھے بھی بھوک لگ رہی ہے۔ کھانا کھائے لیتے ہیں۔"

باورچی خانے میں کھڑبڑ کی آوازیں آنے لگیں۔ لڑکے نے ریڈیو آن کر دیا اور باپ کمرے میں جا کر کپڑے بدلنے لگا۔ کپڑے بدل کر غسل خانے میں گیا۔ اتنے میں ماں نے میز پر پہلے پلیٹیں لگائیں۔ پھر ایک پانی بھرا جگ اور تین گلاس لا کر رکھے اور پھر کھانا لگایا۔

"آؤ منّے کھانا لگ گیا۔" اس نے بیچ والی کرسی پر بیٹھتے ہوئے کہا۔

لڑکا ریڈیو بند کر کے دالان میں آیا تو اس کی نظر میز کے وسط میں رکھی ہوئی قاب پر پڑی۔

"اخاہ! آج تو پلاؤ پکا ہے!"

"پلاؤ!"

میاں نے جو الگنی پر پھیلے ہوئے گیلے تولیے سے ہاتھ منہ پونچھ کر اب دالان میں تھا، پہلی کرسی پر بیٹھتے ہوئے قدرے حیرت سے کہا۔

بیوی نے اس کی طرف قاب بڑھائی۔

"آج جلدی چھٹی مل گئی تھی۔ سوچا کوئی خاص چیز پکا لوں۔"

اور اس نے رائتے کا ڈونگا بھی میاں کی طرف بڑھا دیا۔

میاں نے پہلے پلاؤ لیا۔ پھر اس پر رائتہ ڈالا۔ ماں نے جو پلاؤ قاب میں رہ گیا تھا اس کا آدھے سے زیادہ حصّہ لڑکے کی پلیٹ میں ڈالا اور باقی اپنی پلیٹ میں لے کر رائتے کا ڈونگا لڑکے کی طرف بڑھا دیا۔ لڑکے نے تھوڑا سا رائتہ پلاؤ پر ڈالا اور پھر ڈونگا ماں کے سامنے رکھ دیا۔

"اچھا بنا ہے۔" میاں نے پہلا نوالہ کھانے کے بعد کہا۔

"ہوں۔" لڑکے کے نوالہ بھرے منہ سے آواز نکلی۔

ماں مسکرائی۔

جب کھانا ختم ہو گیا اور پلیٹیں وغیرہ ہٹا دی گئیں تو بیوی نے باورچی خانے سے لاکر مٹھائی کا ایک ڈبّہ میز پر رکھ دیا۔

"واہ بھئی!" میاں نے ڈبّہ کھولتے ہوئے کہا۔ "آج تو۔ بقول شخصے۔ عیش ہو گئے۔ تنخواہ بڑھی ہے کیا!"

اور اس نے ڈبّے میں سے ایک گلاب جامن اٹھالی۔

"نہ نہیں۔" بیوی نے جھینپتے ہوئے کہا۔ "منّا کئی دن سے مٹھائی مٹھائی کر رہا تھا۔ سوچا لیتی چلوں۔" اس نے لڑکے سے کہا۔ "لو!"

لڑکے نے ایک لڈّو اٹھا لیا۔

باپ نے بھی ایک لڈّو اٹھایا۔

ماں نے ہری برفی کا ایک ٹکڑا لیا۔

پھر لڑکے کا ہاتھ گلاب جامن کی طرف بڑھا۔ مگر گلاب جامن منہ میں ڈالنے سے پہلے اس نے کہا۔

"امّی ۔ سراج صاحب کے رَسے تھے پروائی کی ایک، اور تاثیر بھی ہوتا ہے۔"
"مجھے معلوم ہے۔" ماں نے آہستہ سے کہا۔
"وہ کیا؟" باپ نے پوچھا۔
"وہ کہے رہے تھے جب پروائی چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد ہوتا ہے۔ سچ مچ؟"
ماں نے آہستہ سے کہا۔ "ہاں!"
"اور لو۔" میاں نے ڈبہ بیوی کی طرف بڑھاتے ہوئے کہا۔
بیوی نے کہا۔ "بس!"
کوئی تیس چالیس منٹ بعد بیوی باورچی خانے میں گئی مگر فوراً ہی واپس آگئی۔
"صبح دھولوں گی۔"
میاں ایک کھلی فائل پر جھکا ہوا تھا۔ اس نے سر اٹھائے بغیر کہا۔ "ہاں!"
تھوڑی دیر بعد ماں لڑکے کے کمرے میں گئی۔
"سو رہا ہے۔" اس نے واپس آکر ایک کرسی پر بیٹھتے ہوئے کہا۔
میاں نے پھر فائل پر سے سر اٹھائے بغیر "ہاں" کی۔
تھوڑی دیر بعد بیوی اپنے کمرے میں گئی اور ایک رسالہ پڑھنے لگی۔ مگر جب میاں نے سامنے کی فائل بند کر کے ایک طرف کھسکائی اور وہ فرش پر سے ایک اور فائل اٹھانے کے لیے جھکا تو انھوں نے کنکھیوں سے دیکھا کہ بیوی کی نظریں رسالے پر نہیں۔ آنگن میں چھائے اندھیرے پر جمی ہیں۔ لیکن جب اس نے سگریٹ سلگانے کے لیے سر اٹھایا تو بیوی کو پھر رسالہ پڑھتے پایا۔ بیوی نے رسالے پر سے نظریں ہٹا کر اسے دیکھا، مسکرائی اور پھر رسالہ پڑھنے لگی۔
تھوڑی دیر بعد وہ رسالہ بند کر کے اٹھ کھڑی ہوئی۔
"میں تو اب لیٹتی ہوں۔"
"تم جاؤ مجھے ابھی تھوڑا ٹائم اور لگے گا۔"
وہ اپنے کمرے میں چلی گئی جہاں سے کچھ دیر تک گنگنانے کی آواز آتی رہی۔ پھر سناٹا چھا گیا۔
اور جب آنگن آسمان سے برستے ہوئے گیلے اور گاڑھے اندھیرے سے اٹ گیا اور جب

باہر سڑک پر ٹریفک کی آوازیں کم ہوتے ہوتے معدوم ہو گئیں اور جب کہیں دور سے ایک کتے کے رونے کی آواز آئی اس وقت اس نے آخری فائل بند کر کے ایک کے اوپر ایک رکھی ہوئی باقی فائلوں پر رکھیں۔ آنکھیں ملیں۔ سگریٹ سلگائی۔ کھڑا ہوا۔ دالان کے بلب کا سوئچ آف کیا اور آہستہ سے دروازہ کھول کر کمرے میں داخل ہوا۔

سامنے دو پلنگ بچھے ہوئے تھے جن کے سرہانے دیوار سے لگے ہوئے تھے۔ پلنگوں کے بیچ میں دیوار سے لگی ایک چھوٹی سی تپائی پر ایک چھوٹا ٹیبل لیمپ جل رہا تھا۔ جس کا کپڑے کا پیلا شیڈ کمزور بلب کی روشنی پلنگوں کے بالائی حصوں سے آگے نہیں بڑھنے دے رہا تھا۔
دائیں ہاتھ کے پاس والے پلنگ پر بیوی سو رہی تھی۔ پلنگ کے پاس دائیں جانب ایک آرام کرسی پر اسے وہ پاجامہ۔ کرتا اور دوپٹہ بے ترتیبی سے نظر آیا جن پر ڈھائی تین گھنٹے پہلے بیوی کو دیکھ کر وہ بڑی مشکل سے اپنے آپ کو قابو میں رکھ سکا تھا۔ اور ایک باڈی بھی۔ اسے تعجب ہوا کیوں کہ بیوی جب بھی کپڑے بدلتی تھی تو اتارے ہوئے کپڑے سلیقے سے تہہ کر کے الماری میں رکھ دیا کرتی تھی۔

آگے بڑھ کر اس نے وہ دولائی اٹھائی جو پیروں سے کندھوں تک بیوی کے بدن کو ڈھانکے ہوئے تھی۔ اور وہ دیکھتا کا دیکھتا رہ گیا۔ شرم و حیا کی پابندیوں سے بیگانہ ایک سویا جسم کسی کے انتظار میں جاگ رہا تھا۔ اسے محسوس ہوا کہ وہ اس جسم کو پہلی بار دیکھ رہا ہے۔

اس نے جلدی سے سگریٹ بجھائی اور آہستہ سے پلنگ کی پٹی پر بیٹھ گیا۔ بیوی کسمسائی اور اس کا چہرہ جو تھوڑا سا آرام کرسی کی طرف مڑا ہوا تھا سیدھا ہو کر لیمپ کے شیڈ سے چھنتی ہوئی روشنی کی لپیٹ میں آ گیا اور میاں کے دیکھتے دیکھتے ایک ہلکی سی مسکراہٹ بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیل گئی۔

وہ ایک ہاتھ بیوی کے سر کے نیچے رکھے ہوئے تکیے پر اور دوسرا اس کے تکیے پر رکھ کر جو اس کے بغل سے لگا ہوا تھا۔ اس کے چہرے پر جھکا۔ مگر اس کے کھلے ہونٹ بیوی کے بند ہونٹوں کے قریب پہنچ کر رک گئے۔ اسے گمان گزرا کہ بیوی کی پلکیں بھیگی ہوئی ہیں۔ پھر اسے اس کے سر کے پاس تکیے پر ایک گیلا دھبہ نظر آیا اور اس کا گمان یقین میں بدل گیا۔
وہ سیدھا ہو کر بیٹھ گیا اور کچھ دیر تک بیوی کے چہرے اور اس کے اپنی جانب نگراں سینے

کو دیکھتا رہا۔ پھر اس نے بہت آہستہ سے انگشتِ شہادت بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیری۔ بیوی کے سانس کی رفتار بدلی۔ اس کے سینے کا زیر و بم بدلا اور مسکراہٹ اس کے ہونٹوں سے غائب ہو گئی۔ میاں نے دم سادھ کر چند لمحے انتظار کیا اور جب سانس کی رفتار اور سینے کا زیر و بم پھر ہموار ہو گیا تو وہ بڑی احتیاط سے اٹھا۔ تھوڑی دیر خالی خالی نظروں سے بستر پر دراز لو دیتے ہوئے بدن کو دیکھتا رہا اور پھر بیوی کے اترے ہوئے کپڑے تہہ کرنے لگا۔ دوپٹہ۔ کرتہ۔ پاجامہ اور باڈی اس نے تہہ کر کے آرام کرسی پر رکھے اور جا کر دوسرے پلنگ پر بیٹھ گیا۔

تھوڑی دیر بعد بیوی نے کروٹ بدلی۔ اب اس کا چہرہ میاں کی طرف تھا۔ کسی رسیلے خواب کی مسکراہٹ اس کے ہونٹوں اور اس کی آنکھوں کے گوشوں سے کرن کرن پھوٹ کر اس کے گالوں کی لالی کو ہوا دے رہی تھی اور اس نے دوسرا تکیہ بھینچ کر سینے سے لگا رکھا تھا۔ میاں نے ہاتھ بڑھا کر دولائی سے بیوی کی عریانی کو ڈھانکا۔ ٹیبل لیمپ بجھایا اور لیٹ گیا۔

"پہلی موت"

"پہلی موت" دراصل ایک سلسلہ کی پہلی کڑی ہے ضمیر الدین احمد کوئی پانچ سات افسانوں میں اس موت، کے تدریجی عمل کو پیش کرنا چاہتے ہیں جو تصور اور حقیقت، اصول اور عمل فطرت اور سماج کے تضاد میں آدمی کو بالاقساط مارتی ہے ہوش و عمل کی دنیا میں انسانی زندگی کے سمجھوتوں کا پہلا روپ اس افسانے میں پیش ہوا ہے۔ اس افسانے کا نوعمر لڑکا ابھی اس قابل نہیں ہوا ہے کہ اقوام متحدہ کا منشور پڑھ سکے۔ لیکن اس کے ذہن میں انسانی وقار، انسانی ہمدردی اور ظلم کے خلاف بغاوت اور انصاف کی پاسداری کا جو احساس اپنی خام شکل میں موجود ہے وہ ہم سے ہر ایک کو اپنی زندگی کے کسی نہ کسی حصے میں ضرور رہا ہے۔ اور ہم سب نے زندگی کے مختلف محاذوں پر کسی نہ کسی حد تک جس طرح اس احساس کو قربان ہونے دیا ہے اس کا عکس اس لڑکے کی شکست میں جھلک رہا ہے۔ ایک لڑکے کی شرارت اور سزا کی یہ بظاہر سیدھی سادی کہانی ایک گہری اور وسیع معنویت کی حامل ہے اور افسانہ نگار نے جس فنکارانہ بے تعلقی اور سادگی سے یہ "بے ضرر" سا افسانہ لکھا ہے وہ قابلِ داد ہے —

"رگِ سنگ" کے بعد "پہلی موت" ضمیر الدین احمد کا دوسرا بہترین افسانہ ہے۔

محمود ایاز (سوغات: شمارہ ۱۹ مطبوعہ دسمبر ۱۹۶۱ء سے اداریے کا اقتباس)

ضمیر الدین احمد

تشنۂ فریاد

میں اٹاری میں لیٹا ساقی کے افسانہ نمبر میں منٹو کی ایک کہانی پڑھ رہا تھا کہ کھڑکی پر دستک ہوئی، جو ہماری اٹاری کے سامنے والی چھت اور بیشکار صاحب کے کوٹھے کو ملاتی اور جدا کرتی تھی۔

میں نے چند لمحے انتظار کیا ــــ پھر دستک ہوئی۔

اس بار میں کھلے رسالے کو بستر پر الٹا اور کھڑکی کے پاس گیا، جو اتنی بڑی تھی کہ نانا شخص اس میں سے کھڑا اگزر جائے۔

مجھے معلوم تھا کھڑکی کس نے کھٹکھٹائی ہے، پھر بھی میں نے پوچھا: "کون ہے؟"

"میں ہوں بھیا... میں!" اس نے ادھر سے بہت آہستہ سے کہا۔

میں نے کہا: "وہ تو نہیں ہیں۔"

اس نے کہا: "مجھے معلوم ہے"... قنوج گئے ہیں مشاعرے میں...." چند لمحے خاموشی رہی، پھر اس نے جھجکتے ہوئے کہا: تم سے کچھ کہنا ہے!"

توقع کی ایک لہر میرے سارے بدن میں دوڑ گئی: "ذرا ٹھہریے!"

میں لپک کر نیچے تک گیا۔

نیچے اندر کے صحن میں سناٹا تھا۔ سامنے کے دالان میں بھی سناٹا تھا ــــ ابا جان زمینوں پر گئے ہوئے تھے، اس لیے باہر کی بیٹھک اور اس سے ملے ہوئے ان کے کمرے میں کسی کے موجود ہونے کا سوال ہی نہیں تھا ــــ پٹھانی اپنی کوٹھریا میں اونگھ رہی ہوں گی اور ان کے میاں، جن کو رنگ صاف ہونے کے باوجود نہ جانے کیوں سارے گھر والے کالے ماموں کہتے تھے، مہمان خانے کے آنگن میں نیم کے پیڑ کے نیچے اپنا جھلنگا

بچھائے سو رہے ہوں گے اور ان کا بیٹا چھٹّن موقع غنیمت جان کر کسی کوٹھری میں چھپ کر وہی دہلوی کا کوئی فحش ناول پڑھ رہا ہوگا ـــــ اور امّی جان اور نانی امّاں ․․․․؟ اٹاری کے سامنے والی چھت کے نیچے جو بڑا کمرہ تھا، وہاں سے آنگن کے راستے بھنبھناہٹ جیسی آوازیں آ رہی تھیں - امّی جان فیّاض علی کا دوسرا ناول جو میں نے کل ہی انھیں لا کے دیا تھا اونچی آواز سے پڑھ رہی ہوں گی - نانی امّاں سن رہی ہوں گی - خیراتن پنکھا کھینچ رہی ہوگی اور چھوٹے میاں دھوپ میں باہر قدم نہ رکھنے کے حکم کی تعمیل میں دری کے فرش پر آنکھیں کیے، سورج ڈھلنے کے انتظار میں کروٹیں بدل رہے ہوں گے․․․․ نہیں، وہ تو اسکول میں ہوگا۔

میں نے صحن میں اترنے والے زینے کے دروازے کی کنڈی لگائی، ایسے کہ آواز نہ ہو اور تیزی سے واپس کھڑکی کے پاس جا کے کہا: "فرمائیے، کیا حکم ہے؟"

کنڈی کھلنے کی آواز آئی ـــــ پھر کھڑکی کا ایک پٹ تھوڑا سا کھلا اور مجھے کانچ کی فیروزآبادی چوڑیوں سے بھری ہوئی ایک کلائی، مہندی سے رچی ہوئی ایک ہتھیلی، ایک کلمے کی انگلی اور ایک انگوٹھا اور اس چٹکی میں ململ کے چنے ہوئے لہریے دوپٹّے کا ایک تنا ہوا پلّو نظر آیا جس کے پیچھے سے اس کا دایاں گال جھلک رہا تھا۔

"کوئی ہے تو نہیں؟"

"جی نہیں․․․ میدان بالکل صاف ہے!" میں نے کھڑکی پوری کھول دی۔

اُدھر کی چھت ہماری چھت سے تھوڑی نیچی تھی، اس لیے اس کھڑکی کے راستے دونوں گھروں کے درمیان آمد و رفت کے لیے ادھر ایک چھوٹا سا زینہ بنا دیا گیا تھا ـــــ اس نے زینے پر قدم رکھا، مگر ٹھٹک گئی: "تم آجاؤ ادھر․․․ گھر میں کوئی نہیں ہے۔"

ایسا معلوم ہوا، جیسے دلہن خود باجے تاشے کے ساتھ برات لے کر دولہا کے گھر پہنچ گئی ہو۔

میں نے جلدی سے ادھر اُدھر نظر دوڑائی اور زینہ اُتر کر اس کی چھت پر پہنچ گیا۔

اس نے دوسرے ہاتھ سے آنچل چہرے کے سامنے کیا، مڑ کر زینے پر ایک قدم رکھا، ہاتھ بڑھا کر کھڑکی بند کی، کنڈی لگائی اور ویسے ہی بیٹھ اور پچھاڑی میری طرف اور منہ

کھڑکی کی طرف کیسے بولی: "تم کمرے میں چلو.... میں آتی ہوں۔"

اس چھت سے ملی ایک اور چھت تھی اور اس کے ساتھ وہ کمرہ تھا جس میں چلنے کو اس نے کہا تھا۔

میرا اشتیاق تقریباً بھگاتا ہوا مجھے کمرے میں لے گیا جس کی کھلی کھڑکی میں سے سڑک کے اس پار مسجد کے کلس نظر آرہے تھے: تو یہاں عیش کرتے ہیں رسوا صاحب!

اس کمرے میں میں بیسیوں بار آیا گیا تھا، مگر جب سے اس نے مجھ سے پردہ شروع کیا تھا، تب سے نہیں۔

پچھلی دیوار سے لگی ایک مسہری بچھی ہوئی تھی جس کے بستر پر ایک کڑھا ہوا ریشمی پلنگ پوش سجا ہوا تھا۔ دو دروازے تھے؛ ان کے بیچ میں جو جگہ تھی، وہاں ایک تخت بچھا ہوا تھا جس پر ایک جا نماز تہہ کی ہوئی تھی اور ایک گاؤ تکیہ دیوار سے ٹکا ہوا تھا۔ مسہری اور تخت کے بیچ میں ایک گول میز پر شیشے کا ایک لیمپ رکھا ہوا تھا اور پاس ہی ایک آرام کرسی رکھی ہوئی تھی۔ فرش کچا تھا مگر اس پر اس کنارے سے اس کنارے تک نیلی اور لال پٹیوں کی موٹی دری بچھی ہوئی تھی۔ دونوں دروازے، جو اندر کی طرف کھلتے تھے، کھلے ہوئے تھے۔

میں آرام کرسی پر بیٹھنا چاہتا تھا کہ اپنی حماقت پر مسکرایا اور جاکر مسہری کی پٹی پر ٹک گیا۔

وہ آئی اور ایک دروازے کے پٹ کی آڑ لے کر ایسے کھڑی ہو گئی کہ بس پاپلین کے تنگ پاجامے میں پھنسی ہوئی اس کی ایک پنڈلی مجھے نظر آئی۔

"بھیا، تم ہمارا ایک کام کر دو۔"

"ایک نہیں دس.... بلکہ دس بار!"

"ہنسی مذاق میں نہ ٹالو بھیا.... میں تمھارے ہاتھ جوڑتی ہوں!"

میں تنگ پاجامے میں پھنسی ہوئی اس کی پنڈلی پر نظریں گاڑے ہوئے تھا: ہاتھ تو مجھے جوڑنا چاہئیں بی بی!

میں نے کہا: "مگر ذرا سامنے تو آئیے....!" میں پٹی پر کھسک کر بستر پر چلا گیا:

آخر یہ پردہ کب تک.... کیا میں نے پہلے آپ کو کبھی نہیں دیکھا!"

"تب کی بات اور تھی!"

"کیوں؟"

"تب تم لڑکے تھے!"

"اور اب؟"

"اب ماشاء اللہ...."

"جوان ہوں؟"

"ہاں!"

"یہ خطا تو مجھ سے یقیناً سرزد ہوئی ہے!"

"ہنسی مذاق کی بات نہیں بھیا... !میں واقعی بہت پریشان ہوں!"

وہ دروازے کے پٹ کی آڑ سے کرجوں کی توں کھڑی تھی: یہ تو کوئی اور بات معلوم ہوتی ہے ——؟

میں نے کہا: "اچھا ہنسی مذاق ختم..... مگر آپ کو سامنے آنا پڑے گا، ورنہ بندہ چلا!"

اور میں نے ایک پیر پر تھوڑا سا زور ڈالا جیسے مسہری پر سے اٹھا چاہتا ہوں۔

وہ جھجکتی ہوئی سامنے آگئی، مگر گھونگھٹ نکالے ہوئے، ایسے کہ پھر بھی اُس کا چہرہ نظر آرہا تھا، جسے میں نے پہلی بار نظر بھر کر ویسے دیکھا جیسے دیکھنا چاہیے ایسے چہروں کو۔

واہ! کیا چہرہ تھا!

جھکی ہوئی آنکھوں پر بڑی بڑی پلکوں کا سایہ؛ گالوں کی کھال ایک دم تنی ہوئی؛ نتھنے کہ اب پھڑکے، اب پھڑکے؛ ہونٹ کہ وہ دیکھو، مسکرائے، اور دوپٹے کی سلوٹیں سینے کی سربلندی کے سامنے عاجز۔۔

میں نے مسہری پر ہاتھ رکھ کر اشارہ کیا کہ آئیے، یہاں بیٹھیے۔

اُس نے جھکی نظروں سے میرا اشارہ دیکھ لیا مگر بیٹھی آرام کرسی پر، اس طرح کہ اس کا پورا چہرہ میری طرف نہیں تھا۔

میں نے کہا: "جی، اب فرمائیے، کیا حکم ہے؟"

وہ تھوڑی دیر تک اپنی طلے کی جوتی کو دیکھتی رہی، پھر بولی: "تم انھیں سمجھا دو!"
میں نے چند لمحے انتظار کیا، لیکن جب اس نے کچھ اور نہ کہا تو پوچھا: "کیا سمجھا دوں؟"
"یہی کہ وہ اب مجھ سے نہ ملیں!" وہ چکن کے کرتے کے دامن کو اپنی بھری بھری ران پر رکھ کر اس کی شکنیں نکالنے لگی اور تب مجھے اس کے چہرے پر پریشانی کا غبار نظر آیا۔
میں نے کہا: "کیوں...؟ میرا مطلب ہے،" انھوں نے پوچھا، "کیوں تو میں کیا جواب دوں؟"
شکنیں اور زور سے نکالی جانے لگیں: "ورنہ مجھ پر کوئی مصیبت آن پڑے گی... سچ... ! کئی دن سے میرا دل بہت دھڑک رہا ہے!"
میں اس کے مصروف ہاتھوں کی طرف دیکھ رہا تھا: خمیرۂ مرواریدکھلائیے محترمہ کہ مقویِ قلب ہوتا ہے۔
میں نے کہا: "آپ کہتی ہیں تو کہہ دوں گا، پر دلیل کمزور سی ہے... ہے نا؟"
اس نے دونوں ہاتھ جوڑ کر اپنی رانوں کے بیچ میں رکھ لیے: "میں جھوٹ نہیں کہہ رہی... مجھے ہر وقت دھڑکا سا لگا رہتا ہے!"
"ہو سکتا ہے کہ یہ محض آپ کا وہم ہو۔"
"شاید... پر میرا خیال ہے کہ پیشکار صاحب کو شبہ ہو گیا ہے۔"
"مگر کیوں؟"
اس نے گردن کو تھوڑا سا موڑ کر مجھے خالی خالی نظروں سے دیکھا اور پھر آنکھیں جھکا لیں۔
میں نے کہا: "میرا مطلب ہے، آپ کو یہ شبہ کیوں ہوا کہ پیشکار صاحب کو شبہ ہو گیا ہے... رسوا صاحب کبھی سڑک کے راستے گھر میں آئے نہیں... کہیں باہر کبھی آپ ان سے ملی نہیں کہ کسی نے دیکھ لیا ہو اور پیشکار صاحب کو خبر دی ہو... وہ ہمیشہ ہماری چھت کے راستے سے آئے گئے اور ایسے وقت جب آپ کے گھر میں کوئی نہیں ہوتا... پیشکار صاحب کچہری میں ہوتے ہیں اور بڑی بی صرف صبح شام آتی ہیں... کہیں کوئی خط وط تو نہیں بھیجا آپ نے انھیں، یا انھوں نے آپ کو کہ کسی کے ہاتھ لگ گیا ہو؟"

"نہیں!"

"تو پھر؟"

"ادھر کئی دن سے پیشکار صاحب بدلے بدلے نظر آ رہے ہیں... اور ان کی آنکھیں، جیسے ہر وقت مجھ پر جمی رہتی ہیں۔"

میں اس کی جھکی ہوئی نظروں کی طرف دیکھ رہا تھا: بی بی، آپ چیز ہی ایسی ہیں!

میں نے کہا: "میرے خیال میں تو آپ کا شبہ بالکل بے بنیاد ہے۔"

"ایک بات اور... میرا دل مجھے ادھر کئی دن سے ملامت کر رہا ہے... شریفوں کا محلّہ ہے۔ کہیں بھانڈا پھوٹ گیا تو بڑی بدنامی ہوگی اور محلّہ الگ بدنام ہوگا... بھیّا، تم انھیں سمجھا دو کہ بس اب یہ قصّہ ختم ہونا چاہیے... میں زندگی بھر تمھارا احسان نہ بھولوں گی۔"

احسان... اور احسان کا بدلہ...!

توقع کا ایک نیا بلبلہ بنا: ہاں، رسوا کو سمجھا بجھا کر آمادہ کر لینے ہی میں فائدہ ہے! اگر مان جائے۔ میں نے کہا: "ایک مشکل نظر آ رہی ہے..."

اس نے پھر مجھے خالی خالی نظروں سے دیکھا۔

میں نے کہا: "اگر انھوں نے کہا: تم کیوں پڑتے ہو بیچ میں... وہ خود کیوں نہیں کرتیں مجھ سے بات، تو میں کیا کہوں گا!"

"نہیں بھیّا، وہ تم سے ایسی بات کبھی نہیں کہیں گے... تمھاری ان کی اتنی دوستی جو ہے... مجھے یقین ہے!"

"میں اپنی طرف سے پوری کوشش کروں گا، لیکن اگر آپ بھی سمجھائیں تو بہتر رہے گا... رہے گا کہ نہیں؟"

وہ تھوڑی دیر چپ رہی، پھر بولی: "بات یہ ہے بھیّا، کل میں نے بات شروع کی تھی... صاف صاف کہنے کی تو ہمت نہیں ہوئی، گھما پھرا کر اشاروں میں کچھ کہا، مگر وہ تو بگڑ گئے... سچی بھیّا، مجھے ان سے ڈر لگتا ہے!"

میں نے اس کی طرف دیکھا: تو بات دراصل یہ ہے!

میں نے کہا: "اس میں ڈرنے کی کیا بات ہے!"

"تمھارے دوست مزاج کے ذرا تیز ہیں!"
"ہوا کریں.... ! پہل آپ نے کی تھی، آپ خاتمہ بھی کر سکتی ہیں۔"
اس کا چہرہ لال ہو گیا: "نہ کہیں... ! میں نے کب کی تھی پہل !"
"اور غزل کی فرمائش کس نے کی تھی ؟"
"اچھی لگی تھی، مانگ لی.... مگر کلائی تو انھوں نے پکڑی تھی جب میں نے کاغذ لینے کے لیے ہاتھ بڑھایا تھا۔"
"لیکن ہم کو پہلے سے معلوم تھا کہ آپ انھیں کھڑکی کے پیچھے سے چھپ چھپ کے دیکھتی ہیں!"
اس کا چہرہ اور لال ہو گیا: "وہ جو تمھاری اٹاری کے دروازے کے پیچھے سے چھپ چھپ کے مجھے دیکھا کرتے تھے جب میں خالہ کے پاس نیچے جاتی تھی.... کیا بجا ہے ؟"
میں نے گھڑی دیکھی: "ساڑھے تین۔"
وہ اٹھ کھڑی ہوئی: بڑی بی کے آنے کا وقت ہو رہا ہے .... اب تم جاؤ بھیا، مگر بھولنا نہیں۔"

"نہیں .... میں بات کروں گا ان سے اور پھر بتاؤں گا آپ کو.... یہی دوپہر کا وقت ٹھیک رہے گا نا ؟"
"مگر تم مت کھٹکھٹانا کھڑکی، میں خود موقع دیکھ کر بات کروں گی تم سے۔"
اور پھر میں چوروں کی طرح، کھڑکی کی کنڈی کھول کر، دبے قدموں اپنی چھت پر آیا، ویسے ہی جیسے میں نے کتنی ہی بار رسوا کو اس کھڑکی کے راستے واپس آتے دیکھا تھا۔

دوسرے دن شام کو کوئی ڈھائی میل تک مجاز کی آوارہ کو ترقی پسندی کے اصولوں کی کسوٹی پر کسنے کے بعد، جب کمال گنج مشکل سے آدھ میل رہ گیا ہوگا، ہم سستانے کے لیے ایک پلیا کی منڈیر پر بیٹھ گئے اور کچھ دیر تک پھولی ہوئی شفق کے پس منظر میں دور تک پھیلے ہوئے کھیتوں، بور سے لدے ہوئے آم کے پیڑوں، گھروں کو لوٹتے ہوئے تھکے کسانوں اور تھکے بیلوں کو دیکھتے رہے اور کچھ دوری پر ایک جٹا دھاری برگد میں چڑیوں کی بسیرے سے پہلے کی چہکار، کنکر کی سپید سڑک پر سے گزرتی ہوئی اکا دکا بیل گاڑیوں کی

چرخ چوں اور ان میں جتے ہوئے بیلوں کے گلوں میں پڑی ہوئی گھنٹیوں اور کہیں پاس ہی سے آتی ہوئی سنکھ کی آواز سنتے رہے۔

ہمارے پیچھے آم کے باغ میں ایک کوئل کوکی، پھر سامنے سے ایک یکّہ گزرا جس میں پردہ بندھا ہوا تھا ـــــ پیچھے کا پردہ ذرا کھسکا اور ایک نسوانی چہرہ نظر آیا اور دور تک نظر آتا چلا گیا۔

رسوا نے میری طرف داد طلب نگاہوں سے دیکھا۔

میں نے کہا: "مانتے ہیں بھئی مانتے ہیں!"

پھر وہ تھوڑی دیر تک گنگناتا رہا: "سنو، ایک نظم ہوئی ہے۔"

میں نے کہا: "ارشاد!"

اس نے ترنّم کے ساتھ نظم سنائی ـــــ پھیلتا ہوا اندھیرا، ہر طرف سناٹا، کھلی فضا اور رسوا کی سریلی آواز؛ سماں بندھ گیا ـــــ نظم میں کسی شبستانِ وصال کی تصویر کھینچی گئی تھی اور تصویر میں مکھڑے کی دمک، آنکھوں کی حیا، بدن کی خوشبو، سانسوں کی آنچ اور سینے کے پھڑپھڑاتے ہوئے پنچھیوں کے رنگ بھرے گئے تھے ـــــ اس مصرع کی تکرار تھی:

رات پھر بجلی سی مرے سامنے لہرائی ہے۔

"بہت اچھے بھئی بہت اچھے!" میں نے دل کھول کر داد دی۔

اس نے جھک کر ہاتھ اور منہ سے آداب عرض کیے۔

میں نے پوچھا: "اسی پر ہے نا؟"

"ہاں!"

"کل میں نے بھی اس شبستان کی سیر کی۔"

جیسے تکیا کے نیچے سے نکل کر کسی بچھو نے اس کے ڈنک مار دیا: "تم نے...؟ تم کیا کرنے گئے تھے اس کمرے میں؟"

"اس سے ملنے، اور کیا کرتے!" اسے پریشان کرنے میں مجھے مزا آرہا تھا: مگر خود نہیں گیا تھا..."

"تو پھر؟"

"بلایا گیا تھا۔"

"بچھو نے پھر ڈنک مارا: "ناممکن!"

تب میں نے اس کی مشکل آسان کردی ـــــ میں اُسے گئے دن کی ملاقات کی وہ باتیں بتادیں جن کے علاوہ، میرے خیال میں، کچھ اور بتانا نہ ضروری تھا نہ مناسب۔

وہ سوچ میں پڑ گیا: "نہ جانے کیا ہو گیا ہے اُسے.... !مجھے بھی پرسوں یہی بات کہی، کُھل کر تو نہیں، مگر اشارہ صاف تھا.... معلوم ہوتا ہے، جی بھر گیا ہے.... ایسی عورتوں کا کوئی ٹھیک نہیں.... کسی اور کو تاک لیا ہوگا.... !"وہ چہرے پر کچھ ڈھونڈنے لگا۔

"جی بھر گیا" کے ٹکڑے پر میں نے دل ہی دل میں آمنّا صدّقنا کہا، مگر اسے جلدی سے یقین دلایا کہ اوّل تو میں اپنے جگری دوست کی محبوبہ کے بارے میں ایسی کوئی بات سوچنا بھی گناہ سمجھتا ہوں، اور دوسرے اس کا دل ہرگز نہیں بھرا ہے، بلکہ میرا اندازہ تو یہ ہے کہ وہ اب بھی اس کی دیوانی ہے: "بات میرے خیال میں وہی ہے، جو اس نے کہی ہے.... ڈر بیٹھ گیا ہے دل میں.... عمر ہی کیا ہے ابھی.... ! زیادہ سے زیادہ ستائیس اٹھائیس کی ہوگی اور پھر نومشق!"

رسوا ڈنک ونک بھول کے مسکرایا: "نومشقی کی ایک ہی کہی.... !وہ جادو جگانا آتے ہیں کہ کیا کہوں!"

"مگر دیکھنے میں تو...."

"جی ہاں.... !دیکھنے میں یہ سب ایسی ہی لگتی ہیں۔ منہ سونگھو تو ماں کے دودھ کی خوشبو آئے.... لیکن بندہ بھی ہاتھ میں آئے شکار کو ایسی آسانی سے چھوڑنے والا نہیں!"

مجھے رسوا کے تیور اچھے نہیں لگے ـــــ میں نے ایسے ہی کہہ دیا: "میں نے سمجھا بجھا کر اُسے ایک اور ملاقات کے لیے تیار کر لیا تھا کہ شکار اور شکاری مستقبل کا فیصلہ خود کر لیں.... اس کے تیوروں سے تو میں نے یہی اندازہ لگایا ہے کہ وہ یہ سلسلہ اب ختم کرنا چاہتی ہے، ویسے یہ کون جانتا ہے کہ کل کیا ہونے والا ہے.... اور ہاں وہ چاہتی ہے کہ یہ ملاقات گھر پر نہ ہو، کہیں اور ہو۔"

اس بار رسوا کی پٹھان رگ نہ پھڑکی اور واپسی میں ہم نے کافی سوچ بچار کے بعد طے کیا کہ یہ ملاقات کہاں اور کیسے ہو۔

اگلے دن دوپہر کو اس نے پھر کھڑکی کھٹکھٹائی۔

میں تھوڑی دیر پہلے ہی نیچے کا جائزہ لے کر اور اطمینان کر کے کہ حالات معمول پر ہیں، اوپر آیا تھا۔ پھر بھی میں نے زینے کے دروازے کی کنڈی چڑھا دی اور اس زینے کی بھی جو چھت سے سیدھا نیچے کی گلی میں جاتا تھا اور جسے رسوا اکثر استعمال کرتا تھا۔

"آئیے!" میں نے کھڑکی کے پاس جا کر کہا۔

اس نے اپنی طرف کی کنڈی کھولی اور پھر کھڑکی، مگر وہ زینہ نہ چڑھی: "تمہیں بھیا تم آجاؤ ادھر!" میری نگاہ بول اور اس کے چہرے کے بیچ دوپٹے کے پلو کا پردہ نہیں تھا، بس گھونگھٹ تھوڑا سا نکلا ہوا تھا، اور میں کرسی پر بیٹھا اور وہ مسہری پر، لیکن نظریں اس نے پھر بھی جھکا رکھی تھیں۔

"ہوئی بات اُن سے؟"

"ہاں" کہہ کر میں نے اسے وہ سب کچھ بتا دیا جو ایک شام پہلے پُلیا پر بیٹھ کر میں نے رسوا سے اور رسوا نے مجھ سے کہا تھا، ان تمام باتوں سمیت جن کا بیان میرے جگری دوست نے اس کی جادو جگانے کی صلاحیت اور مہارت کے بارے میں کیا تھا مگر ان الفاظ میں نہیں، اپنے پردہ دار الفاظ میں کہ چوٹ تو پڑے مگر زور کی نہیں۔

اس کی آنکھیں ڈبڈبا آئیں: "جس کے لیے عاقبت خراب کی، وہی ایسا کہے.....! اس سے تو اچھا تھا کہ موت آجاتی ... !" اس نے دوپٹے کے کونے سے پہلے اِس اور پھر اُس آنکھ کے آنسو کو روکا: "میرا ہی کون اس دنیا میں.... نہ بھائی، نہ بہن نہ کوئی اور سگا... ماں باپ تھے، سو وہ ان کے پلّے باندھ کے..." اس نے ہاتھ سے فرش کی جانب اشارہ کیا، گویا نیچے گھر میں کہیں پیش کار صاحب موجود ہیں: "جنّت سدھارے... !" اس کی آنکھیں پھر ڈبڈبا آئیں۔

میں کرسی موڑ کر بالکل اس کے سامنے ہو گیا: "ارے یہ کیا... !" اور میں نے اس کے دوپٹے کی طرف ہاتھ بڑھایا مگر اس نے جلدی سے خود ہی آنکھیں خشک کر لیں۔

میں نے کہا: "اصل میں یہ آپ کے رسوا صاحب جو ہیں، انھیں غصّہ ذرا جلدی آجاتا ہے، اور یہ تو آپ جانتی ہی ہیں کہ غصّے میں آدمی جو کچھ منہ میں آتا ہے کہہ ڈالتا ہے... میں نے جب

رسوا صاحب کو بتایا کہ آپ اب یہ سلسلہ ختم کرنا چاہتی ہیں تو بگڑ گئے.... ویسے بھی یہ سوچنے کی بات ہے کہ آپ سے اتنا لگاؤ نہ ہوتا تو اتنا بگڑتے کیوں.... آپ کو نہیں معلوم، انھوں نے آپ پر ایک نظم لکھی ہے!"

اس کا دایاں ہاتھ تیزی سے سینے پر گیا، منہ سے "ہائے اللہ!" نکلی، پھر وہی ہاتھ منہ پر گیا اور گالوں پر لالی پھیل گئی: "نہ جانے کیا کچھ لکھ ڈالا ہوگا.... ابھی کبھی تو ایسی باتیں کرتے ہیں کہ شرم آنے لگتی ہے...." لالی اور گہری ہو گئی:

"تم نے سنی؟"

"نہیں.... بس یہ بتایا کہ آپ پر ایک زوردار نظم لکھی ہے.... میں نے بہت فرمائش کی، پر نہیں مانے کہنے لگے: مشاعرے میں سننا۔"

"کون سے مشاعرے میں؟"

تب میں نے اسے بتایا کہ مشاعرہ چودھویں کی رات، پریڈ کے میدان میں، ڈاک بنگلے کے سامنے ہو رہا ہے اور طے یہ پایا ہے کہ یہ آخری ملاقات اس موقع پر ہو اور یہ بھی کہ کیوں ——

لال ڈگی زیادہ سے زیادہ ڈاک بنگلے سے سو سوا سو گز دور ہو گی۔ اس کے چاروں طرف گھنے پیڑ ہیں۔ دو ایک جھنڈ بھی ہیں، جن کے اندر کا منظر دن میں بھی باہر سے مشکل ہی سے نظر آتا ہے۔ ملاقات کے لیے اس سے بہتر جگہ اور کوئی نہیں ہو سکتی: "جب رسوا صاحب کی باری آئے تو آپ تیار ہو جائیے گا.... وہ اپنا کلام پیش کر کے باہر چلے جائیں گے۔ تھوڑی دیر بعد آپ بھی نکل آئیے گا.... خواتین کی نشست کا انتظام ڈاک بنگلے کے برآمدے میں چقوں کے پیچھے ہوگا۔ مشاعرہ سامنے لان پر ہوگا۔ پیچھے کی طرف سے نکلیے گا تو برقع اوڑھے ہوئے۔ میں آپ کو وہیں ملوں گا اور لال ڈگی تک آپ کے ساتھ رہوں گا.... پھر آپ ہوں گی اور رسوا صاحب.... بندہ پہرے داری کرے گا اور کسی کو آپ کے عشق میں مخل نہیں ہونے دے گا۔"

وہ شرما گئی۔

میں نے کہا: "ایک بات اور.... جب ایک بار کھنکاروں تو سمجھیے گا، خطرہ ہے.... دو بار کھنکاروں تو سمجھیے گا، خطرہ سر پر آ پہنچا ہے۔"

"مگر یہ لال ڈگی اور یہ مشاعرہ.... یہاں نہیں مل سکتے تھے!"

"پتا نہیں.... !ان کی تجویز ہے.... !"

"اگر پیش کار صاحب نے انکار کر دیا کہ کوئی ضرورت نہیں مشاعرے وشاعرے میں جانے کی تو.... وہ تو کہتے ہیں کہ یہ سب لغویات ہے !"

"پہلے بھی تو جا چکی ہیں آپ.... کہیے گا، خالہ لیے جا رہی ہیں، مگر امّی جان سے بات کر لیجیے گا پہلے"

اُس نے اسی شام خالہ سے بات کی۔

اسی رات پیش کار صاحب، عشا کی نماز کے بعد بیگم صاحبہ کی خدمت میں تسلیمات عرض کرنے آئے —— باہر کے آنگن میں بید کی کرسی پر بیٹھ کر شرمندہ ہوئے کہ اتنے دنوں بعد حاضر ہوئے ہیں۔

امّی جان نے بیٹھک کے دروازے کی آڑ سے ان کی بیٹی حسینہ کی خیر خیریت دریافت کی، جس کے میاں کا کانپور میں جوتوں کا کاروبار تھا —— اور پھر ان کو اطلاع دی کہ وہ ان کی دلہن کو چودھویں کے مشاعرے میں اپنے ساتھ لے جائیں گی۔

پیش کار صاحب کے منہ سے اعتراض کا ایک لفظ بھی نہ نکلا۔

میں ان کے سامنے، بید کی ایک اور کرسی پر بیٹھا ہوا، ان کی کالی رنگت، ان کی آدھی سے زیادہ سپید داڑھی اور ان کے موٹے پیٹ کو دیکھتا رہا جو کرتے کے پیچھے چھپنے کی کوشش نہیں کر رہا تھا۔

ان کے جانے کے بعد جب میں نے امّی جان کو بتایا کہ بڑے غور سے دیکھنے کے باوجود مجھے پیش کار صاحب کے پاجامے میں کوئی جیب نظر نہیں آئی ہے تو انھوں نے کہا: ایسی جیبیں اگر نظر آ جائیں تو پھر اُن کا فائدہ ہی کیا.... !" اور میں ہنستا ہوا رسوا کو خوش خبری سنانے چلا گیا۔

اس مشاعرے میں پہلے کے مشاعروں سے زیادہ بھیڑ تھی، خاص کر ڈاک بنگلے کے برآمدے کی چقوں کے پیچھے، کیوں کہ خبر اڑ گئی تھی کہ یوسف صاحب بھی آئیں گے، جو نئے نئے کلکٹر ہو کر آئے تھے اور جو نہ صرف جوان تھے بلکہ گورے اور بڑے جامہ زیب بھی —— وہ شیروانی اور چوڑی دار پاجامے میں تشریف لائے اور صدرِ مشاعرہ کے پاس بٹھائے گئے۔

میں ڈاک بنگلے کے پچھواڑے کا ایک چکر لگانے جا رہا تھا کہ مہدی وکیل کی منجھلی بیٹی کشور نے

جو اسی دن علی گڑھ سے چھٹیاں گزارنے آئی تھی، مجھے چق کے پیچھے سے آواز دی۔
"ہو گئیں نازل!" میں نے تھوڑی سی ہٹی ہوئی چق کے پاس جا کے کہا۔
اس نے رد ٹھٹے بنا کہا: "میرا ایک کام کر دو، میرے اچھے بھیا!"
"بتاؤ!"
"ذرا یہ پرچہ یوسف صاحب کو دے دو۔۔۔" اور اس نے پرچہ مجھے دے دیا۔
"تم کہاں سے جانتی ہو انھیں؟"
"کہیں سے بھی نہیں!"
"تو پھر یہ نامہ و پیام کیسے۔۔۔۔! دیدوں کا پانی مر گیا ہے، یا علی گڑھ کی ہوا لگ گئی ہے۔۔۔۔ کہہ دوں جا کے چچا میاں سے!"
اس نے کہا: "اب بومت زیادہ!"
اس کے پاس جوڑ کی کھڑی تھی، وہ ہنسی اور اس نے کہا: "قبلہ، پہلے پرچہ تو پڑھ لیجیے!"
میں نے پرچہ کھولا ـــــ لکھا تھا: یوسف صاحب، آپ بھی کچھ سنائیں۔
"اس پر دستخط کر دو!" میں نے پرچہ ہٹی ہوئی چق اور کشور کی طرف بڑھایا۔
"جاؤ، ہم نہیں بولتے!"
"اچھا منہ نہ پھلاؤ۔۔۔۔ بات دراصل یہ ہے کہ یوسف صاحب شاعری نہیں کرتے۔۔۔۔ نرے آئی سی ایس ہیں۔۔۔۔ پہلے معلوم تو کر لیا ہوتا!"
"تمھیں کیسے معلوم؟"
"معلوم ہے، تبھی تو کہہ رہا ہوں۔"
"واہ۔۔۔۔! تھوڑی بہت شاعری سبھی کرتے ہیں!"
"لیکن یوسف صاحب نہیں کرتے۔۔۔۔ ویسے اور کوئی پیغام ہو تو۔۔۔۔"
"اچھا۔۔۔۔؟ اس نے پیر پٹخے: "ابھی جا کے کہتی ہوں بڑی اماں سے!"
میں ہنستا ہوا اور پرچے کے ٹکڑے کرتا ہوا ڈاک بنگلے کے پیچھے چلا گیا۔

رسوا کی باری کوئی ساڑھے دس بجے آئی جب مشاعرہ جم چکا تھا۔

میں پہلے ہی سے ڈاک بنگلے کے پیچھے ٹہل رہا تھا ــــــ نظم پڑھنے کے کوئی تین چار منٹ بعد رسوا آیا اور لال ڈگی کی طرف چلا گیا۔

کچھ دیر بعد ڈاک بنگلے کے احاطے کا دروازہ کھلا اور وہ کالا برقع اوڑھے، مگر نقاب الٹے، اِدھر اُدھر دیکھتی، تیز تیز قدموں سے میرے پاس آئی اور ہم دونوں بھی لال ڈگی کی طرف چل دیے ــــــ میں رہ رہ کر پیچھے مڑ کے دیکھتا رہا کہ کہیں کوئی آ تو نہیں رہا ہے، دیکھ تو نہیں رہا ہے۔

جب ہم پیڑوں کی وہ قطار پار کر کے، جو لال ڈگی کا پردہ کیے ہوئے تھی، شروع کے انگریزوں کے بنوائے ہوئے اس پکّے تالاب کے کنارے پہنچے تو ایک درخت کی اوٹ سے رسوا نمودار ہوا۔

میں نے ہاتھ کے اشارے سے کہا "جائیے" اور وہ جھینپتی ہوئی رسوا کی طرف بڑھ گئی اور دیکھتے دیکھتے وہ دونوں اس جھنڈ میں غائب ہو گئے جو تالاب کے اس طرف تھا۔

میں بھی دبے قدموں اُدھر چلا، اس لیے نہیں کہ کن سوئیاں لینا چاہتا تھا بلکہ اس لیے کہ ناگہانی خطرے کی صورت میں انھیں جلدی اور اچھی طرح خبردار کر سکوں ــــــ اور جھنڈ کے دس بارہ گز ادھر رُک گیا۔

کئی منٹ تک جھنڈ میں سے کسی قسم کی کوئی آواز نہیں آئی، یا کم از کم میرے کانوں تک نہیں پہنچی۔ پھر آہستہ آہستہ باتوں کی آواز آنی شروع ہوئی مگر صاف ایک لفظ بھی سنائی دے رہا تھا۔

میں تھوڑا اور بڑھا ــــــ آواز بند ہو گئی، بس کانچ کی چوڑیاں دو ایک بار کھنکیں۔ پھر ایک "نہیں" سنائی دی اور فوراً بعد "تمھیں میرے سر کی قسم"، پھر رسوا کی: "اچھا، بس ..." اور پھر زمین پر بکھرے ہوئے پتّوں پر کسی کے بیٹھنے کی آواز، اور پھر گونگی خاموشی۔

میں نے، جہاں میں کھڑا تھا وہیں سے جھنڈ کے اندر جھانکا مگر مجھے کچھ نظر نہ آیا۔ میں جھنڈ کے تھوڑا اور قریب ہو گیا مگر نظر اب بھی کچھ نہ آ رہا تھا ــــــ اور آگے بڑھنا مناسب نہ تھا، میں وہیں بیٹھ گیا۔

جھنڈ کے اندر پھر گفتگو شروع ہوئی ــــــ اب آوازیں کافی صاف آ رہی تھیں۔ چونکہ

کہاسنا دبی آواز میں جا رہا تھا، اس لیے یہاں ایک آدھ لفظ ڈبکی لگا جاتا، لیکن پھر بھی مفہوم کا تسلسل برقرار رہا۔

وہ رسوا کو سمجھانے کی کوشش کر رہی تھی کہ کیوں اب یہ سلسلہ ختم ہونا چاہیے، لگ بھگ انہی الفاظ میں جن میں اس نے مجھ سے اپنی وجہ بیان کی تھی۔ لیکن ساتھ ہی تڑپ، بے قراری، اندر کی آگ کا بھی ذکر تھا؛ یقین دلانے کی خاطر قسمیں بھی تھیں؛ رسوا کے سر کی، اس کی جان کی، اس کی جوانی کی اور کوسنے اور بددعائیں بھی تھیں اپنے لیے: "کل کی آتی آج آجائے...!" "میرے کیڑے پڑیں....!" "میری مٹی خراب ہو....!" بیچ بیچ میں میرے شاعر دوست کی آواز بھی آ رہی تھی وہ عقل و ہوش کی باتیں کر رہا تھا، سمجھا بجھا رہا تھا مگر اس کی دلیلیں بے اثر ثابت ہو رہی تھیں ـــــ پھر

دیا....! تب گھٹے گھٹے سے رونے کی آواز آئی؛ ایک سسکی، ایک لمبی ٹھنڈی سانس: ایک "ہائے"! اور پھر: "یہ جانتی تو آگ لگاتی نہ گھر کو میں!" لیکن رسوا پر یہ کلام نرم و نازک بے اثر رہا۔ اس نے ایک اور پینترا بدلا: "تمہارے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا....!" "گنگا میں ڈوب مروں گا....!" "زہر کھالوں گا....!" رونے کی آواز ایک دم بند ہوگئی: "زہر کھائیں تمہارے دشمن....!" "تمھیں میرے سر کی قسم، ایسے کلام اب پھر کبھی مت لانا زبان پر، نہیں تو ہمارا منہ دیکھنے کو ترس جاؤ گے، ہاں....! ہم کیا مرگئے ہیں جو ایسی باتیں کرتے ہو!" پھر ایک بے لفظ آواز آئی، جس کا مطلب میں چھ سات برس کا ہوتا تب بھی سمجھ جاتا ـــــ اور پھر سرسراتا سناٹا۔

میں جلدی سے، ایک کے بعد ایک، دو بار کھنکارا۔

جھنڈ میں سے رسوا کا سر نمودار ہوا: "کیا ہے؟" اس کی دبی دبی سی آواز میں جھلاہٹ اور اندیشے، دونوں کی جھلک تھی۔

میں اس کے بالکل قریب پہنچ گیا: "کوئی آ رہا تھا!"

"ادھر؟"

"شاید... قدموں کی چاپ سنائی دی تھی!"

وہ سامنے پتّوں کے فرش پر بیٹھی ہوئی تھی۔ اس کا چہرہ سہما ہوا تھا۔
یہ دیکھ کر مجھے نہ جانے کیوں خوشی ہوئی کہ برقعے کا نچلا حصّہ ابھی تک اس کے بدن پر ہے۔
رسوا نے اِدھر اُدھر نظر دوڑائی: "کوئی بھی نہیں!"
"شاید کسی اور طرف نکل گیا ہو، یا شاید مجھے شبہ ہوا ہو۔"
"ہت تیرے کی۔" کہہ کر وہ مُڑا۔
"ویسے بھی اب چلنا چاہیے.... دیر ہو رہی ہے!"
"بس تھوڑی دیر اور!"
"نہیں.... میں تو چلا.... تم رکنا چاہتے ہو تو شوق سے رُکو۔"
اس سے پہلے کہ رسوا کچھ کہہ پائے، وہ برقعے کے نچلے حصّے میں چپکے ہوئے پتّے جھاڑتی ہوئی کھڑی ہو گئی:
"نہیں اب چلنا چاہیے.... واقعی دیر ہو گئی ہے۔" اس نے پتّوں کے فرش پر سے برقعے کے اوپر کا حصّہ اٹھایا، جھاڑا اور پہن لیا۔
لال ڈگّی اور ڈاک بنگلے کے اُدھ بیچ اِملی کا ایک بڑا سا پیڑ تھا ــــــ اُس کے تنے کے پیچھے رک کر اُس نے برقع اتارا، احتیاط سے تہہ کر کے بائیں بازو پر رکھا، سیدھا ہاتھ دو تین بار بالوں پر پھیرا، ایک نظر لباس پر ڈالی، مڑ کر رسوا کو دیکھا جو اس کے پیچھے تھا، دائیں بائیں نظر دوڑائی اور تیزی سے ڈاک بنگلے کے احاطے میں داخل ہو گئی۔
مشاعرہ ابھی تک جما ہوا تھا۔

دوسرے دن شام کو رسوا میرے گھر آیا، تھوڑی دیر نیچے رُکا، امّی جان کو سلام کیا، نانی اماں سے "جیتے رہو" لی، امّی جان سے نظم کی داد اور پھر سیدھا اوپر۔
وہ خوش تھا ــــــ مجھے معلوم تھا کیوں ــــــ لیکن میں نے پھر بھی سبب پوچھا۔
اس نے وہ شعلہ و شبنم غزل سن[illegible] رات ا[illegible] دونوں نے لال ڈگّی کے جھنڈ میں کہی تھی مگر چند شعر حذف کر کے بمقطع اس نے فی البدیہہ کہا: "معاملہ بالکل ٹھیک ہو گیا ہے اور رادی اب پھر چین ہی لکھتا ہے!"

دو تین بار اس نے کھڑکی کی درزیں میں سے پیش کار صاحب کے گھر میں جھانکا، مگر وہ نظر نہ آئی ـــــ وہ تھوڑی دیر اِدھر اُدھر کی باتیں کرتا رہا، پھر کل آنے کا کہہ کر چلا گیا۔

وہ کل، پرسوں، ترسوں، ترسوں، لگاتار چار دن دوپہر کو آیا ـــــ کھڑکی میں سے جھانکتا پر کچھ نظر نہ آتا۔ پھر کھڑکی پر آہستہ سے دستک دیتا، پر کوئی جواب نہ ملتا۔

چوتھے دن وہ کوئی چھوٹی سی لکڑی ڈھونڈنے لگا۔

میں نے پوچھا: "کیا کرو گے؟"

بولا: لکڑی ڈال کر کنڈی کھولوں گا۔"

میں نے کہا: "خدا کے لیے ایسا مت کرنا.... کوئی اور ہوا گھر میں تو غضب ہو جائے گا۔"

لکڑی نہیں ملی ـــــ وہ اٹاری کے چکر لگاتا رہا، لگاتار رہا، پھر چلا گیا۔

پانچویں دوپہر وہ نہیں آیا اور اسی دوپہر اُدھر سے دستک ہوئی۔

کھڑکی کھلی تو وہ سامنے تھی، گھونگھٹ تھوڑا سا نکلا ہوا، نگاہیں نیچی، لجائی سی؛ بڑی پیاری لگ رہی تھی۔

ہاتھ میں ایک لفافہ تھا جو اس نے میری طرف بڑھایا: "یہ انھیں دے دینا، آج ہی!"

میں نے لفافہ لے لیا ـــــ بہت سا گوند لگا کے بند کیا گیا تھا مگر اس پر کوئی پتا لکھا تھا نہ کسی کا نام۔

"پڑھنا مت!" اس نے التجا کی۔

میں نے کہا: "آپ بے فکر رہیے!"

اُس نے "آج ہی!" کہہ کر کھڑکی بند کر دی اور کنڈی چڑھا دی۔

جی تو بہت چاہا مگر میں نے گیلا کر کے لفافہ کھولنے کی کوشش نہ کی، کچھ تو گوند کی بہتات کی وجہ سے اور کچھ یہ سوچ کر کہ رسوا خط پڑھ کر سنائے نہ سنائے مضمون تو بہر حال بتا دے گا۔

رسوا نے دو بار خط پڑھنے کے بعد پہلے بے صبری سے اور پھر آہستہ آہستہ، اہم مقامات پر رُک رُک کر، بتایا کہ بلایا ہے؛ ان کے پیش کار صاحب کلکٹر صاحب کے ساتھ دورے پر گئے ہوئے ہیں؛ کل واپس آئیں گے؛ دسرات کے لیے بڑی بی کو گھر پر چھوڑ گئے ہیں، اس لیے دن کو ملاقات میں خطرہ ہے؛ لہٰذا رات کو بلایا ہے؛ آج رات کو، گیارہ کے بعد؛ اس وقت تک بڑی بی گہری نیند میں ہوں گی؛ کھڑکی کی کنڈی کھلی ہوگی: "مگر پہلے جھانک کے دیکھ لینا...."

.... ہمارے... ! اے ہے، قربان جائیے اس 'ہمارے' کے... " ہمارے کمرے میں روشنی ہو تو ہرگز نہ آنا.... اندھیرا ہونے کا انتظار کرنا.... !"

سورج ڈھلا ہی تھا کہ رسوا آدھمکا —— کھانا اس نے ہمارے ساتھ کھایا اور جب امّی جان، نانی اماں اور چھوٹے میاں جا کے باہر آنگن میں لیٹ گئے تو دس کے قریب میرے ساتھ اوپر آ گیا۔

زینہ چڑھنے سے پہلے میں نے کالے ماموں سے کہا کہ وہ دروازے بند کر لیں، رسوا صاحب باہر کے زینے سے چلے جائیں گے۔

ہم نے فوراً کھڑکی میں سے جھانکا —— 'ہمارے' کمرے میں ابھی روشنی ہو رہی تھی۔

رسوا اٹاری میں بیٹھ کر کتابیں اور رسالے کھولتے اور بند کرنے لگا —— پھر وہ باہر گیا، پھر جھانکا اور واپس آ گیا: "انتظار! اور ابھی، اور ابھی، اور ابھی....!"

تھوڑی دیر بعد پھر باہر گیا اور پھر واپس آ گیا۔

میں نے کہا: "ابھی گیارہ میں دیر ہے۔"

"اور بڑھیا نہ سوئی آج رات تو؟"

میں ہنس پڑا: "سوئے گی کیوں نہیں... ! کیا اُسے بھی تمھارا انتظار ہے؟"

ابھی گیارہ بجنے میں پانچ سات منٹ تھے کہ وہ چوتھی بار کھڑکی کے پاس گیا —— میں اس کے ساتھ تھا۔

ہم دونوں نے جھانک کے دیکھا —— 'ہمارے' کمرے میں اب اندھیرا تھا۔

اس نے بڑی احتیاط سے کھڑکی کا صرف ایک پٹ کھولا، جھک کے اور ترچھا ہو کر ادھ کھلی کھڑکی میں سے گزرا، چھوٹا سا زینہ اتر کر چھت پر پہنچا اور پھر جھکا جھکا، چوروں کی طرح دیوار سے لگا لگا اس چھت سے سامنے کی چھت پر اور اس چھت سے کمرے میں داخل ہوا اور پھر کمرے کے اندھیرے نے اس پر اپنی کالی چادر ڈال دی۔

میں نے کھڑکی کا پٹ بھیڑا، اندر کے صحن کے زینے کے دروازے کی کنڈی لگائی اور چھت پر بچھے ہوئے پلنگ پر لیٹ گیا۔

جب اس نے مجھے جگایا تو آسمان کا رنگ ہلکا پڑ چلا تھا۔

"تم کنڈی لگا لو۔ ۔ ۔ ۔ میں جا رہا ہوں۔" اس نے مجھ پر جھک کر بہت آہستہ سے کہا۔
میں "اچھا" کہہ کر آنکھیں ملتا اٹھا۔
اتنے میں وہ باہر کے زینے کے دروازے پر پہنچ چکا تھا: "شام کو ملنا!"
میں نے ایک بار پھر "اچھا" کہا اور دروازے کی کنڈی لگا کر پھر لیٹ گیا۔

شام کو رسوا سے ملاقات نہ ہو سکی، کیوں کہ امّی جان کے ساتھ مہدی چچا کے ہاں جانا پڑا۔
میں نے بچ نکلنے کی بہت کوشش کی، مگر وہ نہ مانیں: "بری بات ہے۔ ۔ ۔ اور تم کو خاص طور پر
بلوایا ہے کہ بھیّا ضرور آئیں!"

دوسرے دن جب ابّا جان زمینوں پر سے لوٹے تو یہ اطلاع پہنچ چکی تھی کہ میں پی سی ایس
کے مقابلے میں کامیاب ہو گیا ہوں ـــــــ نانی امّاں دو نفل شکرانے کے پڑھ چکی تھیں؛ امّی
جان کا ویسے ہی لانبا قد اور لمبا ہو چکا تھا؛ خیراتن انکشاف کر چکی تھی کہ اس نے نوگزے پیر
کی قبر پر پھولوں کی چادر چڑھانے کی منت مانگی تھی؛ کالے ماموں اس نتیجے پر پہنچ چکے تھے کہ دیکھ
لینا بھیّا ایک نہ ایک دن ضرور کلکٹر بن جائیں گے؛ چھٹن فیصلہ کر چکا تھا کہ وہ میری اردلی
میں رہے گا؛ پٹھانی کو خیال آ چکا تھا کہ مٹھائی تقسیم ہونی چاہیے؛ چھوٹے میاں اسکول میں
تھے ورنہ مجھ سے کم از کم دس روپے ضرور اینٹھ چکے ہوتے۔
ابّا جان آئے اور انھوں نے یہ خوش خبری سنی تو پہلے تو مجھے گلے سے لگایا، پھر امّی جان سے
کہا: "میں نہ کہتا تھا۔ ۔ ۔ !" اور پھر دالان کو، جہاں سب جمع تھے، اس سرے سے اس سرے تک
اور اس سرے سے اس سرے تک، خدا جھوٹ نہ بلوائے تو کوئی تیس مرتبہ اپنے قدموں سے ناپا۔
پھر کالی چرن حلوائی کی دکان سے مٹھائی آئی اور عزیزوں، دوستوں اور ملاقاتیوں کے
گھر بھیجی گئی ـــــ اور تکیے کے فقیروں میں پیسے تقسیم کیے گئے۔
اور پھر چچی بی، خبر پاتے ہی، مع اپنی تینوں بیٹیوں ایپا، کشور اور نا ہید کے آئیں اور آتے
ہی انھوں نے میری بلائیں لیں اور پھر بالکل ان کے انداز میں کشور نے، بلکہ اس نے انگلیاں
زیادہ زور سے چٹخائیں ــــ خوب قہقہے پڑے۔
کشور نے سر جھکا کر، تھوڑا سا گھونگھٹ نکال کے اور دائیں ہاتھ کو چلّو بنا کر اور ٹھوڑی

کے پاس لے جاکر، مجھ سے کہا: "بندی تسلیمات عرض کرتی ہے ڈپٹی کلکٹر صاحب!"
میں نے اس کے ایک ہلکی سی چپت رسید کرنے کے لیے ہاتھ اٹھایا اور وہ "دیکھیے بڑی امّاں!"
چلّاتی ہوئی بھاگی اور جاکر امّی جان کے پیچھے چھپ گئی ـــــ پھر قہقہے پڑے ۔
میں نے دیکھا ـــــ امّی جان نے ابّا جان کی طرف دیکھا مگر ابّا جان کی آنکھوں نے
کوئی صاف جواب نہ دیا۔
چچی بی نے پہلے امّی جان کی طرف دیکھا، پھر ابّا جان کی طرف؛ کچھ سوچا اور ایک بار
پھر میری بلائیں لے ڈالیں ۔
اور پھر رسوا آیا ـــــ اسے باہر کی بیٹھک میں بٹھایا گیا جہاں منشی جی جو ابّا جان
کے ساتھ لوٹے تھے، زمینوں کے حساب کتاب کا دفتر کھولے بیٹھے تھے اور جہاں اس وقت
مطلب کی بات کا کوئی موقع نہیں نکل سکتا تھا۔
پھر رسوا کو مٹھائی پیش کی گئی ـــــ اور جب وہ موتی چور کا ایک لڈّو اور برفی کی ایک
ڈلی کھا چکا تو پہلے کشور، پھر اپیا اور پھر ناہید نے، وہیں دالان میں سے، اس سے غزل کی
فرمائش کی اور جب اس کے انکار پر تینوں نے، مگر سب سے زیادہ اپیا نے، کورس میں "غزل،
غزل، غزل" کا شور مچایا تو اس نے لہک لہک کر ایک پھڑکتی ہوئی غزل سنائی ۔
بڑا ہنگامہ رہا ـــــ بڑا مزا آیا ۔

دوسرے روز اس خبر کی تھی سارے قصبے میں بھنبھناتی پھری کہ پیش کار صاحب کی
بیوی بھاگ گئی ہے۔ کسی کو معلوم نہیں تھا کہ خبر کیسے اڑی اور کس نے اڑائی ۔
پیشکار صاحب کی بڑی بی جو ان کی پہلی بیوی کے بہت منہ چڑھی تھیں، جب صبح
ہی صبح یہ معلوم کرنے ہمارے آئی تھیں کہ "چھوٹی پیشکارن یہاں تو نہیں ہیں" تو انھوں نے اپنے
سپید چونڈے کی قسم کھا کے امّی جان کو یقین دلایا تھا کہ اب تک نہ کسی سے کہا ہے انھوں
نے [illegible]
ابّا جان سے جو [illegible] سال پہلے ان کی پہلی بیوی کے وقت [illegible] ٹھہرے تھے
اور سات سال جد بھر گئے تھے پیش[illegible] کا [illegible] نے خود کہا تھا: بات اپنے تک رکھیے گا!"

مگر خبر پھر بھی پھیل گئی۔

میراثن نے گلی میں ڈاکٹر پرشوتم داس کی مہری سے سنی؛ کالے ماموں نے نادر قصائی کی دکان پر چھٹن کو نواب پنواڑی نے سنائی۔

رٹیئرڈ منصف فاروق حسن کی ملازمہ، جو ہماری پٹھانی کی گوئیاں تھی، انھیں یہ خبر سنانے اتنی دور سے چل کے آئی۔

"مگر بھاگ کے گئی کہاں ...؟ اُس کا بھئی کون اپنا سمایا کہ میاں سے ذرا تیزی ہوئی، برقع سنبھالا اور چل دیں ...." پٹھانی نے امی جان کے سامنے، جو مسہری پر بیٹھی ہوئی تھیں، اکڑوں بیٹھ کے کہا۔

امی جان نے کہا کہ ان کا ماتھا تو اسی وقت ٹھنکا تھا جب وہ مشاعرے سے نہ جانے کہاں غائب ہو گئی تھی:

"گھنٹے پون گھنٹے بعد لوٹی تو بدحواس سی!"

"کیوں جی ...." یکایک امی جان میری طرف مڑیں ـــــ میں ان کے پاس مسہری پر لیٹا ہوا تھا: "تم کو تو وہاں کہیں نظر نہیں پڑی؟"

"مجھے ...؟" بھلے کو میرا منہ ان کی طرف نہیں تھا: "نہیں تو!"

خیراتن ایک پلنگ کی نواڑ کس رہی تھی، ہاتھ روک کے بولی: "پال رکھا ہوگا کوئی یار!"

"لڑکی: آہستے بول .... میاں بیٹھک میں ہیں!" پٹھانی نے اسے ڈانٹا۔

مگر پٹھانی نے، اور امی نے بھی خیراتن کی رائے سے اتفاق کیا لیکن نانی اماں، جو تخت پر گاؤ تکیے سے ٹیک لگائے موٹے شیشوں کی عینک کے پیچھے سے سب کو دیکھ رہی تھیں، چپ رہیں۔

میں اٹھا اور شیروانی ڈال کر، "ابھی آتا ہوں" کہتا ہوا باہر چلا گیا۔

رسوا راستے ہی میں مل گیا ـــــ وہ بھی سن چکا تھا۔

مجھے ایک طرف لے جا کے بولا: "میں کہتا تھا نا کہ ایسی عورتوں کا کوئی اعتبار نہیں ... کسی اور کو بھی ہلگا رکھا ہوگا!"

"مگر کسے؟"

"مجھے کیا معلوم!"

"برا نہ مانو تو ایک بات کہوں؟"

"کہو۔"

"ذرا دیر کے لیے دھیان تمھاری طرف گیا!"

اسے بڑا تعجب ہوا: "مجھے کیا باؤلے کتے نے کاٹا ہے!"

"نہیں، میرا مطلب تھا، شاید وہ خود بھاگ آئی تمھارے پاس۔"

"اور میں نے اسے چھپا لیا ہو......!" وہ ہنسا: "بھئی کمال کرتے ہو!"

سہ پہر تک تقریباً سارا معمہ حل ہو چکا تھا اور اس امر میں کسی شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہی تھی کہ وہ اپنے کسی یار کے ساتھ بھاگ گئی ہے؛ بس یہ طے ہونا باقی تھا کہ کس کے ساتھ۔

"سو یہ بات بھی کب تک صیغۂ راز میں رہے گی....." میں نے بیٹھک میں ابا جان کو حکیم اخلاق حسین سے کہتے سُنا۔ امی جان کے بقول: آج نہ جانے کہاں سے ٹپک پڑے تھے!

"سنا ہے، کل رات پیش کار صاحب نے طلاق دی تھی چھنال کو.....!" میں نے خیراتن کو باورچی خانے میں چھٹن کو بتاتے سُنا۔

"پر کیوں؟"

یہ خیراتن کو معلوم نہیں تھا۔

مگر صفو ڈاکیے کو معلوم تھا —— اس نے مجھے گلی میں پہلے تو مبارک باد دی، پھر ایک پارسل ادھر پھر بتایا: "کوٹھے میں کسی یار کو لیے پڑی تھیں کہ ماما کی آنکھ کھل گئی... انھوں نے اوپر جا کر اپنی آنکھوں سے تماشا دیکھا... پیش کار صاحب دورے پر تھے۔ دوسرے دن لوٹے تو ماما نے ان سے سارا ماجرا بیان کر دیا.... اور وہ بھاگ لیں راتوں رات!"

لیکن پٹھانی جب اپنی گوٹیاں کے ساتھ ریٹائرڈ منصف فاروق حسن کی حویلی گئیں تو ان کی بڑی بیگم نے انھیں قدرے مختلف تفصیلات بتائیں۔

پٹھانی نے آکر امی جان کو بتایا: "بڑے میاں دورے ورے پر نہیں گئے تھے.... انھیں شبہ ہو گیا تھا... چال چلی.... کہا: ہم دورے پر جا رہے ہیں اور دس رات کے لیے بڑی بی کو چھوڑے جا رہے ہیں.... پر گئے وئے خاک نہیں.... رات کو چپکے سے آئے اور اپنی

آنکھوں سے سارا تماشہ دیکھ لیا.... کوٹھے میں اندھیرا نہ ہوتا تو مردوئے کو بھی پہچان لیتے...." اور وہ جلدی سے ادھر اُدھر نظر دوڑا کر اور دوپٹہ منہ پر رکھ کر اندر ہی اندر ہنسیں: "کپڑوں بنا سب ایک سے لگتے ہیں!"

امی جان نے بھی منہ پر دوپٹہ رکھ لیا —— تب ان کی نظر مجھ پر پڑی اور انھوں نے کہا: "تم یہاں کیا کر رہے ہو!"

بہشتی جب شام کو پیش کار صاحب کے ہاں پانی بھرنے آیا اور اس نے کنوئیں میں ڈول ڈالا تو یہ بھید کھلا کہ وہ اپنے کسی یار کے ساتھ نہیں بھاگی ہے بلکہ چھلانگ لگائے گھر کے کنوئیں میں پڑی ہے۔

مغرب کے بعد امی جان نعش دیکھنے، کوٹھے کوٹھے، پیش کار صاحب کے گھر گئیں —— انھوں نے لوٹتے ہوئے بڑی بی کو اس کمرے میں لے جا کر اور ڈرا دھمکا کر سب ماجرا پوچھا۔ بڑی بی نے قبولا کہ ہاں، انھوں نے چھوٹی پیشکارن کو وہیں اسی کمرے میں کسی مردوئے کے ساتھ مستیاں کرتے دیکھ لیا تھا؛ انھوں نے صرف بدنامی کے ڈر سے شور نہیں مچایا تھا اور دوسرے دن جب پیش کار صاحب دورے سے لوٹے تو انھیں سب کچھ بتا دیا تھا، ورنہ نمک حرامی ہوتی؛ پیش کار صاحب نے چھوٹی پیشکارن سے کہا تھا کہ وہ اسے طلاق دے دیں گے اور گھر سے نکال دیں گے، مگر وہ ایسی ڈھیٹ کہ پھر بھی اس مردوے کا نام نہیں بتایا؛ اور صبح جب وہ گھر میں کہیں نہ دکھیں تو یہی سمجھا گیا کہ اس کے ساتھ بھاگ گئی ہیں....

"کہہ رہی تھی: 'میری آنکھ لگ گئی....'" امی جان اندر کے آنگن میں نانی اماں کو بڑی بی کا قبولا سنا رہی تھیں اور ان کی آواز چھت پر آ رہی تھی: "ورنہ میں ضرور اس کا رستہ روکتی۔"

نانی اماں کی آواز بالکل نہیں آئی۔

رات کے دس بجے ہوں گے۔

میرا کسی سے باتیں کرنے کو جی چاہ رہا تھا ـــــ میں نیچے آیا۔

امّی جان اور ابّا جان، اتنی گرمی میں، اندر کی بیٹھک میں تھے ـــــ ان کی آہستہ آہستہ باتیں کرنے کی آواز آرہی تھی۔

امّی جان چیپر بھاڑ کی بات کر رہی تھیں اور ابّا جان کہہ رہے تھے کہ صرف یوسف صاحب ہی اس الجھن کو روک سکتے ہیں۔

مجھے جھرجھری سی آگئی۔

نانی امّاں دالان میں تخت پر عشا کی نماز پڑھ رہی تھیں۔

میں جا کر ان کے پاس مسہری پر بیٹھ گیا۔

انھوں نے سلام پھیرا، معمول سے زیادہ لمبی دعا مانگی، دونوں ہاتھ منہ پر پھیرے، جانماز تہہ کی، اور گاؤ تکیے سے ٹیک لگا کر اور آنکھیں بند کر کے وہاں چلی گئیں، جہاں اکثر جایا کرتی تھیں، کہیں، بہت دُور۔

جب خاصی دیر بعد واپس آئیں تو انھوں نے آنکھیں کھول کر اور کسی کو مخاطب کیے بغیر کہا: "تصیبوں جلی نے کن لوگوں پہ نچھاور کر دی جان سی عزیز شے!"

انھوں نے تسبیح اٹھائی اور آنکھیں بند کر لیں۔

تین چار منٹ بعد میں چپکے سے اٹھا اور اوپر چلا گیا۔

عزبا کُشتن روزِ اوّل

جو حکمران ہوشیار، مردم شناس اور رموز و مصلحتِ مملکت سے آشنا ہوتے ہیں، وہ پہلے ہی دن غریبوں کی سرکوبی کر کے خواص کو عبرت دلاتے ہیں۔

عزبا کُشتن روزِ اوّل

ویسے خواص اور عمائد کو کسی تنبیہ اور آنکس کی ضرورت نہیں ہوتی۔ جو بھی ان پر سونے کی عماری، چاندی کی گھنٹیاں، زربفت کی جھول اور تمغوں کی مالا ڈال دے، اسی کا نشان کا ہاتھی بننے کے لئے کمر بستہ رہتے ہیں۔ پہلے کمر بستہ و دست و پا بستہ پھر لب بستہ اور آخر میں فقط بستہ بردار۔ چار دن کی زندگی ملی تھی۔ سو دو آرزوئے حضوری میں کٹ گئے دو جی حضوری میں۔ (مشتاق احمد یوسفی "آبِ گم")

ضمیرالدّین احمد

سوکھے ساون

اور جب اُسے محسوس ہوا کہ ترشح کے مارے اس کا ماتھا بھیگ چلا ہے تو اس کی آنکھ کھل گئی۔
اس نے ماتھے پر ہاتھ پھیرا ـــــ ماتھا خشک تھا۔
کمرے کا دروازہ آدھا کھلا ہوا تھا اور ادھ کھلے دروازے میں سے دالان اسے دھوپ سے بھرا نظر آیا ـــــ وہ ہڑبڑا کر اٹھا چاہتی تھی کہ اسے یاد آیا: ارے، آج تو اتوار ہے ـــــ اس نے لیٹے ہی لیٹے انگڑائی لی، پھر ہاتھ بڑھا کر کھڑکی کی کنڈی کھول دی ـــــ اس کے منہ پر لُو کا ایک تھپیڑا پڑا ـــــ سنسان گلی میں دھوپ ننگی پڑی تھی۔
اُس نے کھڑکی بند کرنے کے لیے ہاتھ بڑھایا ہی تھا کہ سامنے کے گھر کا دروازہ کھلا اور جامع مسجد کے پیش امام اُٹنگے پاجامے اور گاڑھے کے کرتے میں ملبوس اور گاڑھے ہی کی گول ٹوپی پر بے بالوں کی تولیہ ڈالے، جو ان کی گردن کی پشت اور کنپٹیوں کو بھی ڈھانکے ہوئے تھی اور جس کے دو کنارے انھوں نے اپنے دانتوں کے بیچ دبا رکھے تھے، باہر آئے اور گلی کے موڑ کی طرف بڑھ گئے۔

ظہر پڑھانے جا رہے ہوں گے ـــــ اس نے کھڑکی بند کرتے ہوئے سوچا۔
اتنی دیر ہو گئی ـــــ اس نے کروٹ بدل کر ٹائم پیس پر نظر ڈالی جو سرہانے کے پاس ایک تپائی پر رکھی ہوئی تھی۔
ساڑھے گیارہ ـــــ زیادہ دیر تو نہیں ہوئی، پھر بھی اب اٹھنا چاہیے ـــــ مگر وہ اٹھی نہیں بلکہ چت ہو کر بیک وقت چھت کی دھنیاں گننے اور اپنے آپ سے یہ سوال کرنے لگی کہ وہ اتنی گرمی میں رات کو آنگن کی بجائے کمرے میں کیوں سوئی۔
اسٹیشن سے لوٹتے لوٹتے کوئی دو بج گئے تھے ـــــ آنگن میں سوتی تو نیند خراب ہوتی کہ

صبح ہی صبح سورج کی کرنیں آنکھوں میں گھس جاتیں —— اور پھر آج جلدی اٹھنا بھی نہ تھا، اس لیے —— ادھر سے جواب ملا اور ادھر اس کی نظریں چھپٹی اور آخری دھنی پیر سے ہٹ کر اس ٹانگ پر پڑیں جس پر سے سوتے میں غرارے کا پائنچہ ہٹ گیا تھا اور جس کی گیہویں رنگت کی سڈول پنڈلی پر یہاں وہاں کالے بال بڑھ آئے تھے۔

اس نے پنڈلی کے بالوں پر ہاتھ پھیرا، پھر پائنچے کو تھوڑا سا اور اوپر کھسکایا —— ران صاف تھی۔

اس نے دوسرے پائنچے کو بھی اسی قدر اوپر کھسکایا —— دوسری پنڈلی پر بھی بال بڑھ آئے تھے مگر ران دوسری بھی صاف تھی۔

اس نے جلدی سے پائنچوں سے دونوں رانوں اور پنڈلیوں کو ٹخنوں تک ڈھانکا جیسے شادی سے پہلے اپنے باپ کی موجودگی میں وہ جلدی سے دوپٹے سے سر اور سینہ ڈھانک لیا کرتی تھی۔

بنا زاجا ہئیں —— اور اوندھی ہو کر اس نے ٹانگیں پھیلا دیں۔

کسی نے دروازہ کھٹکھٹایا۔

بوا کھول دیں گی —— پھر دستک ہوئی اور اسے یاد آیا کہ بوا تو کل شام چھٹی لے کر گئی تھیں۔ وہ جلدی سے اٹھی، پیر چپّل میں ڈالے، دروازے کی طرف بڑھی، واپس آئی، سرہانے سے اٹھا کر دوپٹہ گلے میں ڈالا، تپتا ہوا دالان اور اس سے بھی زیادہ تپتا کچا آنگن پار کر کے باہر کے دروازے پر پہنچی۔ کواڑ کی ایک جوڑی درز میں سے جھانک کر دیکھا اور پھر کنڈی کھول دی۔

بائیں کولھے پر ٹوکری رکھے، جس میں سے بانس کی جھاڑو کی موٹھ جھانک رہی تھی، مہترانی اندر آئی اور "سلام بی بی جی" کہہ کر پاخانے میں گھس گئی۔

اس نے سلام کا جواب سلام سے دیا اور کواڑ بھیڑ کر باورچی خانے میں چلی گئی اور اسٹوو پر چائے بنانے لگی۔

"سنو دلاری!" اس نے وہیں سے آواز دی۔

"جی بی بی جی!" مہترانی نے بھی وہیں سے جواب دیا۔

"فنائل سے دھونا۔"

"اچھا بی بی جی۔"

واقعی دلاری رہی ہوگی۔۔ ا بالکل اسم بامسمّٰی۔۔۔۔۔ ا رنگت ابھی تک کیسی صاف ہے۔۔!
اور آنکھیں ہزاروں میں ایک۔ کسی طرف سے بھنگن نہیں لگتی۔۔۔۔۔ وہ کہتے تھے کہ امان آباد
کے کوئی سید تھے، ان کا نطفہ ہے۔۔۔۔ وہ مسکرائی۔

جب انھوں نے بتایا تھا کہ دُلاری کا ایک نام پلیٹ فارم بھی ہے تو ہنسی کے مارے اُس
کا بُرا حال ہو گیا تھا۔

محلّے کا جو بھی لڑکا بالغ ہوتا تھا، پہلے اسی پر ہاتھ صاف کرتا تھا، جیسے چھوٹے اسٹیشنوں
کے پلیٹ فارموں پر ہر کوئی بغیر ٹکٹ کے چلا آتا ہے۔۔۔۔۔ نہیں ہنسی کے مارے بُرا حال تو میرا
اس لیے ہوا تھا کہ انھوں نے گدگدی کی تھی اور گدگدی انھوں نے اس لیے کی تھی کہ میں نے شرارت سے پوچھا
تھا کیا آپ نے بھی چہل قدمی کی تھی پلیٹ فارم پر۔۔۔۔ ہائے کتنی گدگدی کیا کرتے تھے۔

"رام دلاری!"

"جی بی بی جی!"

"چائے پیوگی؟" اور مہترانی کا جواب آنے سے پہلے ہی اس نے ایک آبخورے میں چائے
انڈیل دی۔

"پلیٹو تو کاہے نا بیئیں!" دلاری آکر باورچی خانے کے دروازے کے سامنے کھڑی ہو گئی
اُس نے انگوٹھے اور کلمے کی انگلی سے کجھوڑ کا کنارہ پکڑ کر کجھوڑ مہترانی کی طرف بڑھایا۔
دُلاری کجھوڑ لے کر باورچی خانے کی دیوار کے اس حصّے سے ٹیک لگا کر بیٹھ گئی جو ابھی تک
دھوپ سے بچا ہوا تھا اور پھونک پھونک کر سُرڑ سُرڑ چائے پینے لگی۔

اس نے ایک پیڑھی، جس کے پائے لال اور پیلے رنگے ہوئے تھے، پیر سے کھسکائی
اور اُس پر باورچی خانے کے دروازے میں بیٹھ گئی۔

"کوئی خبر ملی؟" اس نے پسینے سے بھیگے ململ کے سپید کرتے کو چٹکی سے پکڑ کر اپنے بوجھل
سینے سے الگ کرتے ہوئے اور چائے کا ایک گھونٹ حلق سے نیچے اتار کر پوچھا۔

"کس کی؟" دلاری نے کجھوڑ زمین پر رکھ کر جوابی سوال کیا۔

"رام بھروسے کی اور کس کی!"

"اب کا کھبرا ہیبت اِتّے دنوں باد!" مہترانی نے بڑی نااُمیدی سے کہا، مگر دوسرے
ہی لمحے اسے غصّہ آگیا: "اسی کی چھکے بھیتر گھسا بیٹھا ہوئیہے جا کو بھگا کر لیگوا ہے۔۔۔۔" اور

اس سے بھی تسلّی نہ ہوئی تو دلاری نے رام بھروسے کو ایک موٹی سی گالی بھی دے ڈالی:
"داری جار کا۔۔۔۔۔"
وہ "ہائیں ہائیں" کرتی رہ گئی۔
"ناپھ کریو" کہہ کر مہترانی نے جلدی سے جھڑ خالی کر دیا اور کھڑی ہو گئی: "اب چلیت ہیں بی بی جی کیئوں گھرا ور کماتا ہیں ابھی۔" اس نے پاخانے میں سے اٹھا کر ٹوکری بائیں کمھٹے پر رکھ لی اور دروازے کی طرف چلی، مگر رک گئی: "بٹیا گئیں؟"
"ہاں"
"اب پھر کب اَیہیّں؟"
"پتا نہیں۔۔۔۔" اس نے کواڑ کی طرف جاتے ہوئے کہا اور پھر مہترانی کے جانے کے بعد کنڈی لگا کر واپس اپنے کمرے میں چلی گئی۔

جھاڑو پونچھا اور نہانے دھونے سے فارغ ہو کر اس نے کپڑے بدلے، پھر باورچی خانے کی چوکھٹ سے لٹکے ہوئے چھینکے میں سے اتار کر دو پراٹھے اور تین کباب کھائے جو اسے ان ناشتے میں سے بچ رہے تھے جو رات بیٹی اور داماد کے سفر کے لیے تیار کیا گیا تھا۔ کنکر کی سرمئی رنگ کی صراحی سے دو کٹورے ٹھنڈا پانی پینے کے بعد زینہ چڑھ کر وہ برساتی میں چلی گئی۔
برساتی بھی تپی ہوئی تھی —— تین کھڑکیاں تھیں، ایک پچھواڑے کی گلی کی طرف اور دو سامنے آنگن کی طرف —— اس نے تینوں کھڑکیاں کھول دیں۔
اسے پسینے میں نہائے بدن پر لُو کی گرمی کی ٹھنڈک محسوس ہوئی —— وہ گنگنانے لگی؛ گنگناتی رہی اور ادھر ادھر بکھری چیزوں کو اٹھا اٹھا کر سلیقے سے اُن کی جگہ رکھتی رہی۔
سب سے آخر میں اس نے نواڑ کے اُن دو پلنگوں کا رخ کیا جو برساتی کے بیچوں بیچ ایک دوسرے سے ملے بچھے ہوئے تھے۔ ایک کا بستر جوں کا توں تھا، لیکن دوسرے کا شکن در شکن گنجلا ہوا تھا —— اس بستر کی دری ایک طرف سے اتنی ہٹ گئی تھی کہ پٹی اور نواڑ نظر آ رہی تھی؛ دوسری طرف دری اور اس پر بچھی ہوئی چادر اتنی لٹک گئی تھی کہ فرش کو چھو رہی تھی۔ اوڑھنے کی مہین چادر اوڑھی نہیں گئی اور ویسی ہی تہہ کی ہوئی پائنتیا نے رکھی ہوئی تھی —— دونوں بستروں کے غلافوں پر ہرے رنگ کے بیل

بُوٹے کڑھے ہوئے تھے۔ گنجلے بستر کا تکیہ اپنی جگہ پر تھا سرہانے، لیکن دوسرے بستر کا تکیہ کھسک کر گنجلے بستر پر آ گیا تھا۔

اسے اس تکیے کی یہ بے قاعدگی پسند نہ آئی۔ اس نے اسے اٹھا کر دوسرے بستر کے سرہانے پر تُخ سا دیا، لیکن فوراً ہی اس نے اس پر ایک ہلکا سا ہاتھ بھی پھیرا، جیسے بزرگ شفقت سے بچوں کے سر پر ہاتھ پھیرتے ہیں۔ پھر اس نے جھک کر گنجلی ہوئی چادر کا جائزہ لیا اور مطمئن ہو کر دونوں چادروں، تکیے اور دری کو اٹھا کر ساتھ والے پلنگ پر رکھا اور باری باری بچھاتے کی چادر اور دری کو جھاڑ کر دوبارہ بستر لگایا ——— وہ بستر لگا رہی تھی تو اسے پلنگ کے نیچے ایک چھوٹا سا کپڑا پڑا نظر آیا تھا ——— اس نے کپڑے کو پیر سے کھسکا کر باہر نکالا ——— اٹھا کر غور سے دیکھا۔ زیرِ لب "نہیں" کہا اور ٹین کی اس ٹوکری میں ڈال دیا جو پچھواڑے کی کھڑکی کے نیچے رکھی ہوئی تھی اور جس میں بیلے کے دو مرجھائے ہوئے ہار پہلے سے پڑے تھے۔ پھر وہ کھڑکی بند کر کے گنگناتی ہوئی نیچے چلی گئی۔

پھر آنے والوں کا جیسے تانتا بندھ گیا۔

سب سے پہلے بوا آئیں، جن کی آمد کی اسے توقع نہیں تھی کیوں کہ وہ پیر کا کہہ کے گئی تھیں۔ بوا نے چادر اتار کر اس سے گردن اور ماتھے کا پسینہ پونچھا اور اس کی چارپائی پر پائینتی کی طرف بیٹھ کر اتوار ہی کو آجانے کی وجہ بیان کی جو ان کی فکر تھی: ہماری مُنّی... بٹیا اور ان کے دولھا کے جانے کے بعد... بالکل اکیلی ہو گی..." اور "بھائیں بھائیں کرتا گھر کھانے کو دوڑ رہا ہو گا..."

پھر انھوں نے "بٹیا اور ان کے دولھا" کی روانگی کے بارے میں تابڑ توڑ کئی سوال کیے۔

جواب میں اس نے انھیں بتایا: "ہاں، گاڑی لیٹ تھی، پورے ایک گھنٹے......... بھیڑ اچھی خاصی تھی، پھر بھی ڈبے میں گھس گئے تھے... کاس گنج کے بعد شاید جگہ مل گئی ہو گی..."

"رات بھر جاگے ہوں گے بچے!"

"نہیں وہ کھانا کھانے کے بعد اوپر برساتی میں چلے گئے تھے، تھوڑا سوتے۔" مسکراہٹ کی ایک جھلک اس کی آنکھوں میں نظر آئی۔

پھر اس نے بوا سے تابڑ توڑ کئی سوال کیے، جن کے جواب میں بوا نے بتایا کہ فجلو رات بھر ہائے ہائے کرتا رہا؛ بخار تھا کہ اترنے کا نام نہیں لے رہا تھا۔ وہ کیا کرتیں۔ مجبوری تھی۔ صبح دا گد۔

کو دکھانا پڑا: "میعادی بخار بتایا ہے اور لال دوا دی ہے۔ ۔ ۔ ۔ پورا ایک روپیہ لیا۔ ۔ ۔ ۔ نیستی میں میں آٹا گیلا۔ ۔ ۔ ۔ ہاں، بخار اب کم ہے۔ ۔ ۔ ۔ داماد ملا بھی تو نکما۔ ۔ ۔ ۔ کام کا نہ کاج کا، دشمن اناج کا۔ ۔ ۔ ۔ شب راتن پورے دنوں سے ہے اور وہ بخار چڑھا کے بیٹھا ہے!"

وہ ہنس دی ——— بوا بھی کمال کرتی ہیں۔ ۔ ۔ ۔ فجلو نے کیا منت مانگی تھی کہ بخار چڑھے ۔ ۔ ۔ ۔ پیسوں کی بوا فکر نہ کریں۔ ۔ ۔ ۔ دوا دارو پہ جو خرچہ آئے گا، وہ دے گی۔ ۔ ۔ ۔ نکما سہی، پر ایک مرد تو ہے گھر میں!

تب بوا نے اسے بتایا کہ راستے میں سبزی والا مل گیا تھا، اس لیے اس نے کچھ ترکاریاں خریدی تھیں۔ اور اڈا میاں کی دکان کھلی تھی۔ اس لیے اس نے آدھ سیر گوشت بھی لے لیا تھا: "فجلو تو گیا کام سے کچھ دنوں کے واسطے۔ ۔ ۔ ۔ سوچا، یہیں کچھ لیتی چلوں، ورنہ پکے گا کیا گھر میں!"

"اچھا کیا۔ ۔ ۔ ۔" اس نے تکیے کے نیچے سے بٹوہ نکالا: "کتنے پیسے ہوئے؟"

"اے ہے، ایسی بھی کیا جلدی ہے۔ ۔ ۔ ۔ لے لوں گی۔" اور وہ اٹھ کھڑی ہوئیں، مگر جب اس نے اصرار کیا تو انھوں نے انگلیوں پر حساب کر کے بتایا: "ترکاریاں ساڑھے سات آنے کی اور ساڑھے چار آنے کا گوشت۔ ۔ ۔ کل گیارہ آنے ہوئے۔ ۔ ۔ ۔ نہیں، بارہ آنے۔"

اس نے بٹوے سے ایک روپے کا ایک نوٹ نکال کر ان کے حوالے کیا۔

انھوں نے چادر کے کونے کی گانٹھ کھول کر اس میں سے ایک چونی نکالی، حساب بیباق کیا اور چادر اٹھا کر اپنی کوٹھری میں چلی گئیں جو کمرے کے بالمقابل دالان کے دوسرے سرے پر تھی۔

پھر بہشتی کا بیٹا آیا، کمر پر لال کپڑا لپیٹے اور اس پر مشک لادے۔

اس نے اس سے کمرے کے دروازے کے ایک پٹ کی آڑ سے پوچھا کہ خیراتی کیوں نہیں آیا۔

"ابا کی ناف ٹل گئی ہے!"

اور جب وہ پھر مشک بھرنے مسجد گیا تو بوا نے اسے کہا: "اے ہے، بلاقی سے کیا پردہ۔ ۔ ۔ ! جیا دا سے جیا دا اپنی بٹیا کی عمر کا ہوگا!"

اس نے بوا کے اعتراض کو یکسر مسترد کر دیا: "پورا مرد لگتا ہے۔ ۔ ۔ ۔ کیا ڈیل ڈول نکالا ہے لڑکے نے!"

جب بلاقی دوسری مشک کا پانی غسل خانے کے ایک مٹکے اور باورچی خانے کی ٹنکی میں

انڈیل کر چلا گیا، تب بُوا کو خیال آیا کہ ایک مشک اور منگوالی جاتی تو آنگن میں چھڑکاؤ بھی ہو جاتا۔

اس نے دالان میں کھڑے ہو کر، جہاں سے دھوپ اب سرک چلی تھی، آسمان کی طرف دیکھا اور پنکھا جھلتے ہوئے کہا: "بارش ہوگی . . ." حالاں کہ آسمان بالکل صاف تھا۔ ہاں، لالہ جیون لال کے جیون تو اس کے پیپل کے پتے اب تالیاں نہیں بجا رہے تھے اور ردی کا ایک ٹکڑا اتنی دیر سے وہیں زینے کے نیچے رکھی گھڑونچی کے ایک پائے کے پاس بے سدھ پڑا تھا۔

"کیا پکا رہی ہو؟" اس نے دالان کے ایک کھمبے سے ٹیک لگا کر پوچھا، جہاں سے باورچی خانے کے اندر کا منظر نظر آ رہا تھا۔

بُوا مٹی کے کونڈے میں آٹا گوندھ رہی تھیں ـــــ انھوں نے کہا: "آلو گوشت۔"

"روٹیاں زیادہ ڈال لینا، شبراتن اور بچوں کے لیے . . . . اور ہاں، رات کے کچھ کباب بچے رکھے ہیں، وہ بھی لیتی جانا۔"

بُوا نے اُسے پیار اور احسان بھری نظروں سے دیکھا: "چائے بناؤں؟

"بناؤ . . ." وہ دالان میں بچھے تخت پر پھیلی تولیہ اٹھا کر غسل خانے کی طرف چل دی: "تم پانی رکھو، میں نہائے لیتی ہوں . . . . بڑا حبس ہے!"

پھر پورن مالی آیا: "ہار بیلے کے!"

وہ جوڑے میں بال پن اُڑس رہی تھی: "کل ہی کہہ دیا تھا، آج سے مت دینا . . . . بُوا، اس سے کہہ دو، نہیں چاہئیں۔"

بُوا پھر بھی موتیے کی ادھ کھلی کلیوں کے دو ہار لے آئیں: "لو!" اور ہار انھوں نے اس کی طرف بڑھا دیے۔

"میں کیا کروں گی ان کا!"

بُوا کی بوڑھی آنکھوں کو شاید وہ تغیر نظر نہ آیا جو ہاروں کی پیش کش نے اس کے چہرے پر پیدا کر دیا تھا، ورنہ وہ یہ نہ کہتیں: "جوڑے میں لپیٹ لو . . . . اچھے لگیں گے!"

اس نے ہار بُوا کے ہاتھ سے لے لیے اور جب وہ واپس باورچی خانے میں چلی گئیں تو اس نے ہاروں کا گچھا بنا کر اسے بس ایک بار سونگھا اور پھر اُس گھڑے کی گردن میں ڈال دیا جو زینے کے نیچے گھڑونچی پر رکھا ہوا تھا۔

اور جب ثریّا آئی تو سارے گھر میں ٹکاری آموں کی خوشبو پھیل گئی۔
ثریّا نے آموں سے بھری ٹوکری تخت پر رکھ کر اسے بتایا کہ "ہمارے" قائم گنج کے باغ کے ہیں:
" ابّا لائے ہیں۔۔۔ بھیّا کو کہیں جانا تھا کام سے، وہ نہ آسکے۔ اس لیے ابا چھوڑنے آئے ہیں۔۔۔ ٹھیریں گے نہیں۔۔۔۔ انھیں وکیل صاحب سے ملنے جانا ہے۔"
اتنے میں بوا بھی باہر کا دروازہ بند کر کے آگئیں: "خاں صاحب تھے۔۔۔ سلام کے رہے تھے۔
"وعلیکم" کہہ کر وہ ثریّا کے ساتھ بیٹھک میں چلی گئی اور درس و تدریس کا سلسلہ شروع ہوگیا۔
وہ لڑکی کے نصاب میں شامل ایک غزل کے اشعار کے معنی سمجھاتی رہی، اس کی آواز پر کان لگائے اور رہ رہ کر اس کے چہرے پر نظریں جماکر، کبھی اُسے اور کبھی اپنے آپ کو پنکھا جھلتی رہی، اس ہاتھ سے اور اس ہاتھ سے۔
جب وہ اس شعر پر پہنچی،

رہی نہ طاقتِ گفتار اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

تو اس سے رہا نہ گیا: "یہ تم مجھے لگاتار گھورے کیوں جارہی ہو؟"
ثریّا سٹپٹا سی گئی ــــــ پنکھا اس کے ہاتھ سے چھُٹ کر گر گیا ــــــ پنکھے کو فرش پر سے اٹھانے میں جتنا وقت وہ لگا سکتی تھی، اس نے لگایا اور کہا: "بُرا نہ مانیں تو کہوں استانی جی!"
وہ چپ رہی۔
ثریّا نے اس کی خاموشی کو "ہاں" سمجھ کر بڑی ہمت کر کے مگر جھجکے بنا کہہ ہی دیا: "آج آپ بڑی پیاری لگ رہی ہیں!"
اُس کے بدن کے خون نے اُس کے گالوں پر ہلّہ بول دیا ــــــ اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کیا کہے، سو جو بھی اس کی زبان پر آیا، اس نے کہہ دیا: "چل ہٹ لڑکی۔۔۔ بڑوں سے مذاق نہیں کرتے!"
"آپ جتنا چاہیں، ڈانٹ لیں۔۔۔۔ پر اللہ قسم استانی جی، آج آپ واقعی بہت اچھی لگ رہی ہیں۔۔۔۔ سچی۔۔۔ اوروں سے زیادہ!"

"اچھا اچھا" کہہ کر وہ پھر غزل کی طرف رجوع ہو گئی۔
جب سبق ختم ہو گیا تو دونوں باہر آنگن میں آئیں ——— اس نے بُوا سے کہا کہ وہ ثریا کو اس کے گھر تک چھوڑ آئیں۔
اور جب بوا چادر لیے اپنی کوٹھری میں گئیں تو اس نے لڑکی کا سر اپنے سینے سے لگا کر اس پر ہاتھ پھیرا اور کہا: "آموں کا شکریہ!"

سورج ابھی غروب نہیں ہوا تھا، مگر اب نظر بھی نہیں آرہا تھا، بس جیون تو اس کے پیپل کی پھننگی ابھی تک اس کی ڈوبتی سنہری روشنی کی زد میں تھی۔ تپش کم ہو گئی تھی، پر حبس کا وہی عالم تھا۔
وہ تخت کھینچ کر دالان سے آنگن میں لائی اور اس پر پیر لٹکا کر بیٹھ گئی۔
جب بوا واپس آگئیں تو اس نے ان سے کہا کہ وہ نکل لیں، ورنہ پھر اندھیرا ہو جائے گا۔
بوا نے باورچی خانے میں کھانا باندھتے ہوئے اس سے کھانے کو پوچھا تو اس نے کہا:
"نہیں، ابھی بھوک نہیں لگی ..... ہاں، کل میں ساڑھے تین سے پہلے نہیں لوٹوں گی اسکول سے ..... اس سے پہلے نہ آنا ..... اور سنو، بچوں کے لیے کچھ آم بھی رکھ لو۔"
"خاں صاحب کے اپنے باغ کے ہیں۔" بوا نے بھگونے میں بھیگے ہوئے آموں میں سے چار آم اٹھاتے ہوئے کہا۔
"ہاں!"
"بڑے بھلے آدمی ہیں!"
"ہاں!"
اور کیا شکل دی ہے اللہ نے!"
"ہوں!"
"اللہ جنت نصیب کرے ..... بیوی بھی بڑی نیک تھیں اُن کی!"
"ہاں!"
اب پھر شادی کرنا چاہتے ہیں۔"
"وہ مسکرائی: تمھیں کیسے معلوم؟"
"ثریا کو چھوڑنے گئی تھی ابی تو اُن کی اماں کو سلام کرنے چلی گئی اندر ..... اُنھوں نے بتایا۔"

"پھر گیا ہے . . . . کہیں کر دو بات پکّی!"

تھوڑی دیر خاموشی رہی، پھر بُوا کی آواز آئی: "بات تو میں ابی پکّی کر دوں، بس کسی کے 'ہاں' کرنے کی دیر ہے۔"

تب اسے احساس ہوا کہ جو کانٹا وہ بُوا کے لئے چبھو رہی تھی، وہ خود اس کے چبھ گیا ہے۔

وہ تیزی سے اٹھی، باورچی خانے میں گئی، نعمت خانے کے اوپر رکھی ہوئی ماچس کی ڈبیا اٹھا کر واپس آنگن میں آئی، دالان میں ٹنگی ہوئی لالٹین اتاری، جلائی حالاں کہ اندھیرا ابھی دور تھا، ٹانگی اور ڈبیا رکھنے پھر باورچی خانے میں جا رہی تھی کہ گلی کے موڑ کی طرف سے سائیں بابا کی کھردار آواز آئی: "سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ۔"

بوا یہ کہتی اٹھیں کہ "ان کی جمیرات آج ہوئی ہے" اور آٹے کے کنستر میں سے ایک کٹورا آٹا نکال کر دروازے کی طرف چلیں، مگر اس نے کٹورا ان کے ہاتھ سے لے لیا۔

"جو دے اُس کا بھی بھلا، جو نہ دے اُس کا بھی بھلا!" سائیں بابا نے دروازے کے سامنے رک کر صدا لگائی۔

اس نے دروازے کا ایک پٹ تھوڑا سا کھول کر کٹورا ان کی طرف بڑھا دیا اور جب انھوں نے آٹا اپنے کشکول میں ڈال کر کٹورا اسے واپس کیا تو اس نے پٹ تھوڑا سا اور کھول دیا اور کانتے پردے کے پیچھے سے پوچھا: "بابا آپ کو آم پسند ہیں؟"

سائیں بابا نے جواب دیا: "بیٹی، آم کسے اچھے نہیں لگتے!"

وہ تیز تیز قدموں سے گئی، دو آم لے کر لوٹی، پٹ پورا کھول کر اور سائیں بابا کے سامنے بالکل بے پردہ کھڑی ہو کر اس نے وہ آم دونوں ہاتھ پر رکھ کر انھیں ایسے پیش کیے جیسے کسی کو کوئی نذرانہ پیش کر رہی ہو۔

سائیں بابا نے کوشش کرتے ہوئے کہ اس کے چہرے پر ان کی نظر نہ پڑے، آم اس سلیقے سے اٹھائے کہ ان کا ہاتھ اس کے ہاتھوں سے ذرا بھی مس نہ ہوا اور وہ اسے دعائیں دیتے ہوئے آگے بڑھ گئے۔

وہ چند لمحے کھلے دروازے میں کھڑی ان کے لمبے تڑنگے، چوڑے چکلے جسم کو گلی کی تنگی کا مذاق اڑاتے دیکھتی رہی۔

وہ صحن میں واپس آئی تو اس نے بوا کو، کھانے کی پوٹلی پاس رکھے، تخت پر بیٹھا پایا:

کیا رات یہیں رہنے کا ارادہ ہے!"

بوا نے اس کا ہاتھ پکڑ کر اسے اپنے پاس بٹھا لیا: منّی رانی، میں کلام مجید کی قسم کھا کے کہتی ہوں، بات انھوں نے شروع کی تھی ۔ ۔ ۔ خاں صاب کی اماں نے۔"

وہ کچھ سمجھی، کچھ نہیں سمجھی: "کیسی بات ۔ ۔ ۔ ؟ کون سی بات ۔ ۔ ۔ ؟"

بوا اس کی کلائی پکڑے رہیں: "ہم اوں، صاف تو نہیں کہا انوں نے، پر اسے جیادا صاف اور کیسے بھی کیا ۔ ۔ ۔ کہنے لگیں، تمھاری نجر میں کوئی مناسب رشتا ہو تو بتانا۔"

اس نے آہستہ سے اپنی کلائی چھڑائی اور بہت رسان سے کہا: "کیوں ستاتی ہو مجھے بُوا۔"

"لو اور سنو ۔ ۔ ۔ میں اپنی جان کے ٹکڑے کو ستاؤں گی ۔ ۔ ۔ جسے ان ہاتھوں میں کھلایا، پال پوس کے بڑا کیا، اسے ستاؤں گی ۔ ۔ ۔ تمارا دکھ نہیں دیکھا جاتا، اس لیے کہتی ہوں۔"

"اور بار بار کہتی ہو حالاں کہ جواب پہلے سے معلوم ہے ۔ ۔ ۔ اسے ستانا نہیں تو اور کیا کہتے ہیں؟"

"پہلے تو بٹیا تھیں بیچ میں، اب وہ فکر بھی دور ہوئی ۔ ۔ ۔"

"میں نے کبھی کہا کہ بٹیا رکاوٹ ہیں؟"

"نہیں کہا تو کیا ہوا، میں کیا اتا بھی نہیں سمجھتی!"

"تم خاک نہیں سمجھتیں!"

"پڑھی لکھی نہیں تماری طریوں تو یہ نہ سمجھیو کہ جاہل ہوں ۔ ۔ ۔ میں بی سمجھتی ہوں رنڈاپے کے دُکھ کو، ہاں ۔ ۔ ۔!

بیوا ہوئی تو جوان نہیں تھی، پر بڑھیا بھی نہیں تھی ۔ ۔ ۔ مجھے ۔ ۔ ۔ مجھے سب مالوم ہے منّی رانی!"

"تو پھر تم نے کیوں نہ کر لی دوسری شادی؟"

"کوئی ملا ہی نہیں، ورنہ میں تو برو بر کرتی دوسرا خصم!"

وہ ہنس دی: "حجت کرنا کوئی تم سے سیکھے بُوا!" اس نے آسمان کی طرف دیکھا، جہاں سے اب اندھیرے کی پھوار گرنی شروع ہو گئی تھی: "اب نکل لو، ورنہ مرگھٹ والی بھتنی راستہ روک لے گی!"

•

بارھویں کا چاند اتنا روشن تھا کہ لالٹین کی معلّق روشنی شرما رہی تھی۔ حبس دم توڑ رہا تھا۔

جیسن نواس کے پیپل کے پتے اب رہ رہ کر تالیاں بجا رہے تھے ——— بھیگی ہوا کے جھونکوں نے پنکھا اس کے ہاتھ سے لے لیا تھا۔ بالوں کی ایک لٹ، جو جوڑے کی قید سے نکل بھاگی تھی، رہ رہ کر اس کے گال سے کھیل رہی تھی۔ اس کا بھرا بھرا بدن، کچھ سویا کچھ جاگا، تخت پر دراز تھا۔ ایک زور کا جھونکا آیا، بہت بھیگا ہوا۔ معلق روشنی نے دالان کے فرش پر کئی ٹیڑھے میڑھے خاکے بنا ڈالے۔ برساتی کی جو کھڑکیاں وہ کھلی چھوڑ آئی تھی، ان کے پٹوں نے دھڑ پڑ کی۔ دالان میں رکھی ہوئی کنگر کی صراحی پر ڈھنکا ہوا نقشی کٹورا تڑ سے جا بن گیا اور آنگن کے کچے فرش نے تھوڑی سی دھول اس کے چہرے پر پھینک دی، جسے صاف کرنے کے لیے اس نے سپید کرتے کا دامن اوپر اٹھایا تو چاندنی نے وارفتہ ہو کر اس کے ملائم پیٹ کے پیار پر پیار ے ڈالے۔

پھر کہیں دور بجلی کڑکی۔

ایک، دو، تین، چار ——— جب وہ چودہ پر پہنچی، تب دوسری بار بجلی کی کڑک سنائی دی۔ اس نے پھر گنتی شروع کی ——— اس بار بارہ پر ہی کڑکی اور اگلی بار دس پر۔

بارش آ رہی ہے اور بڑی تیزی سے آ رہی ہے ——— وہ اٹھ کر بیٹھ گئی۔

بادل کا ایک تانگڑا ار ٹکڑا چاند کے سامنے سے گزرا ——— آنگن میں پھر چاندنی پھیل گئی۔ اس نے مڑ کر پورب کی طرف دیکھا: پوری فوج چلی آ رہی ہے۔

آسمان پر بادل چھا گئے اور زمین پر اندھیرا ——— بڑی زور سے بجلی چمکی اور گھر کی تقریباً ہر چیز لمحے بھر کے لیے اچھل کر اندھیرے کے غار سے روشنی کی وادی میں آئی اور پھر غار میں واپس چلی گئی۔

وہ جوں کی توں بیٹھی رہی۔

تم بجلی سے نہیں ڈرتیں؟

نہیں!

کمال ہے ...... عورتوں کا تو پیشاب خطا ہو جاتا ہے ڈر کے مارے!

چھی ..... ! چھی ..... !

چند موٹی بوندیں اس کے مسکراتے ہوئے چہرے پر گریں ——— اس نے تخت اور آنگن کے فرش پر کئی موٹی موٹی بوندوں کے گرنے کی آواز سنی۔ وہ اٹھ کر دالان میں آ گئی۔

بہت سی بوندیں تاڑ تاڑ کچے فرش پر گریں تو سوندھی خوشبو کی لپٹیں نتھنوں کے راستے اس کے دماغ میں داخل ہو کر اودھم مچانے لگیں ——— اس نے سر کو دالان کے ایک کھمبے کا سہارا دیا۔

بجلی چمکی اور اس نے آنگن میں بہت سے بلبلے بنتے اور پھوٹتے دیکھے ــــــ اس نے کرتے کے آستین چڑھا کر ہاتھ آنگن کی طرف ایسے بڑھایا جیسے سوالی بڑھاتا ہے ــــــ ذرا کی ذرا میں ہاتھ کہنی تک بھیگ گیا ــــــ اس نے ہاتھ کھینچ لیا۔

وہ کھمبے سے سر ٹکائے، خالی خالی نظروں سے بجلی کے بادلوں کا سینہ چیر کر عریاں ہوتے اور پھر پردے میں چلے جانے اور بلبلوں کے پانی کے دھاروں کے ساتھ بہنے اور پھر پانی ہو جانے کا منظر دیکھتی رہی ــــــ پھر اس نے لالٹین اتاری، اس کی لو دھیمی کی اور کمرے میں چلی گئی۔

کوئی آٹھ دس منٹ بعد وہ کمرے سے باہر آئی، جھجکتی، بدن چرائے، جیسے بیس اکیس برس قبل، سہاگ کے ابتدائی دنوں میں وہ اسی کمرے سے صبح گھونگھٹ نکالے، ساس سسر سے نظریں چرائے، شرماتی لجاتی نکلا کرتی تھی اور اس کا شوہر اسے کمرے سے باہر جانے سے پہلے، لباس کی ایک ایک شکن کو ٹھیک کرتے، بالوں کی الجھی لٹوں کو سلجھاتے اور آئینے میں گردن اور گالوں پر پیار کے چغل خور نشانوں کو تلاش کرتے دیکھ کر، بستر پر اوندھا ہو کر اور تکیے میں منہ دے کر کبھی کبھی ہنسا کرتا تھا: اے ہے! کیا معصومیت ہے، کیا بھولپن ہے.... جیسے ابا میاں کچھ جانتے ہی نہیں!

تو کیا بے حیائی کا لبادہ اوڑھ لوں!

نہیں.... میرے خیال میں برقع ٹھیک رہے گا!

جائیے، ہم نہیں بولتے....!

اس نے احتیاط سے دروازہ بھیڑا، جیسے کسی کے اٹھ جانے کا خدشہ ہو، اور آہستہ آہستہ دبے قدموں دالان کے بیچ میں آئی، جیسے ڈر ہو کہ کہیں کوئی دیکھ نہ لے۔

ہوا کا ایک ٹھنڈا اور بھیگا جھونکا اس کے چوٹی سے ایڑی تک ننگے بدن سے ٹکرایا۔

اس نے جھرجھری لی۔

اب نہ بادل گرج رہے تھے، نہ بجلی چمک رہی تھی، بس بارش ہو رہی تھی، مگر زور و شور سے نہیں۔ اس نے پہلے ایک پیر آنگن میں رکھا، پھر دوسرا۔

بارش نے اپنی بہت سی لڑیاں اس کی خوددار گردن، مغرور سینے، لجاتی پیٹھ اور اتراتے کولھوں پر نچھاور کر دیں۔ اس کے بازو اس کے ابھرے ہوئے سینے پر ایک دوسرے سے بغل گیر ہوئے۔

اس نے بادل چھائے آسمان کی طرف منہ اٹھا کر آنکھیں بند کر لیں ـــــ پھر اُس کے کانوں نے بجلی کی کڑک سنی، پپوٹوں کے پردے کے پیچھے سے اس نے بجلی کی چمک دیکھی۔ اس نے آنکھیں کھول دیں۔

بارش اب زور شور سے ہو رہی تھی۔

اس کے دونوں ہاتھ اوپر کی طرف اٹھ گئے اور آنگن کی گیلی مٹی پر اس کے پیروں نے گردش شروع کی، جو تیز ہوتی گئی، تیز ہوتی گئی، تیز ہوتی گئی۔

بادلوں نے گرج کر اور بجلی نے کڑک کر اسے کئی بار منع کیا، مگر اس کا جسم نہیں مانا اور گردش کرتا رہا، حتیٰ کہ بادل، دیواریں، چھتیں، آنگن، دالان، کھمبے، ہر چیز اس کے ساتھ گردش کرنے لگی۔

وہ لڑکھڑاتی ہوئی تخت پر کچھ گری، کچھ بیٹھی اور اس نے اپنا چہرہ اپنے ہاتھوں میں لے لیا۔

بارش رک گئی، بادل چھٹ گئے، چاند پھر نکل آیا ـــــ چاندنی نے اس کے نڈھال کندھوں پر بڑی شفقت سے ہاتھ رکھ کر کہا: اب اٹھو...!

وہ اٹھی اور کھوئی کھوئی سی کمرے میں چلی گئی۔

پندرہ بیس منٹ بعد وہ کمرے سے باہر آئی تو وہی میلا غرارہ اور کرتا پہنے ہوئے تھی جس جس میں گیارہ بارہ گھنٹے پہلے اس کی آنکھ کھلی تھی۔

آنگن پار کر کے اس نے زینہ چڑھنا شروع کیا ـــــ ابھی آدھا زینہ ہی چڑھی تھی کہ رک گئی۔

واپس آئی ـــــ زینے کے نیچے گھڑونچی پر رکھے ہوئے گھڑے کی گردن سے موتیے کی ادھ کھلی کلیوں کے گچھا گچھا بھیگے ہار اتارے اور زینہ پر چڑھ کر برساتی میں گئی۔

ہار تکیے کے پاس رکھ کر اور ان کی طرف منہ کر کے وہ اس بستر پر لیٹ گئی جو اس نے دوپہر کو ٹھیک کیا تھا مگر نیند اسے بہت دیر میں، بڑی مشکل سے آئی۔

●

نیّر مسعود

ضمیر الدّین احمد کے افسانے

لڑکپن کے پڑھے ہوئے افسانوں میں کئی ایسے تھے جن کے پلاٹ یا صرف عنوان آج تک یاد ہیں۔ یہ بھی یاد ہے کہ وہ بہت اچھے افسانے تھے لیکن یہ یاد نہیں کہ ان کے مصنف کون تھے۔ اسی زمانے میں کچھ افسانہ نگار ایسے تھے جن کے نام یاد رہ گئے، یہ بھی یاد رہا کہ وہ اچھے افسانہ نگار تھے لیکن یہ یاد نہیں رہا کہ ان کے افسانے کون سے تھے۔ افسانوں میں ایک "بہتا خون، ابلتا خون" اور ایسے افسانہ نگاروں میں ایک ضمیر الدّین احمد تھے۔ یہ دونوں نام اردو افسانے کی تمام کروٹوں کے باوجود ذہن میں محفوظ رہے۔ مگر اس علم کے بغیر کہ "بہتا خون، ابلتا خون" ضمیر الدّین احمد کا افسانہ تھا جو ۱۹۵۲ء کے اوائل (فروری، مارچ) میں "نقوش" میں شائع ہوا تھا۔ اسی رسالے میں اس سے پہلے ضمیر الدّین احمد کا ایک افسانہ "چاندنی اور اندھیرا" (ستمبر، اکتوبر ۱۹۵۲ء) شائع ہو چکا تھا اور اس کے بعد ایک اور افسانہ "رگِ سنگ" (جنوری ۱۹۵۴ء) شائع ہوا۔[1]

آدھی بیسویں صدی کے خاتمے پر ابھرنے والا یہ نام برسوں تک افسانے کے پیش منظر سے غائب رہنے کے بعد صدی کی آخری دہائی شروع ہونے سے کچھ پہلے پھر ابھرا۔ "تشنہ فریاد"، "سوکھے ساون"، "پروائی" پڑھنے والے اشتباہ میں پڑ گئے کہ یہ وہی پرانے ضمیر الدّین احمد ہیں یا ان کا ہم نام کوئی نیا افسانہ نگار، اور یہ معلوم کر کے حیران ہوئے کہ انھیں پرانے ضمیر الدّین احمد نے ایک بار پھر افسانے کے میدان میں قدم رکھا ہے۔ وہ اتنے عرصے تک کہاں غائب رہے اور کیوں؟ کیا وہ افسانہ نگاری سے تائب

---

[1] اشاریہ "نقوش"، محمد طفیل نمبر

ہوگئے تھے؟ ہمارے یہاں شائع ہونے والے افسانے انھوں نے حال ہی میں لکھے تھے یا پچھلے؟ لیکن ان سارے سوالوں سے خوشی کی وہ کیفیت نما تھی جو عمدہ تحریر پڑھ کر طاری ہوتی ہے۔ ادبی حلقوں میں ضمیرالدین احمد گفتگو کا موضوع بنے۔ لیکن ابھی اس گفتگو میں گرمی نہیں آنے پائی تھی کہ ان کی موت کی خبر آگئی۔

ضمیرالدین احمد کے افسانوں کا کوئی مجموعہ تا حال ابھی تک شائع نہیں ہوا۔[1] اس کمی کی وجہ سے ان کے افسانوں کے تنوع اور مجموعی کیفیت کا اندازہ نہیں ہو پاتا۔ خوش قسمتی سے میرے سامنے ان کے سات افسانے ہیں:[2]

۱۔ "رگِ سنگ" ۲۔ "پہلی موت" ۳۔ "تشنۂ فریاد" ۴۔ "سوکھے ساون" ۵۔ "پروائی" ۶۔ "پاتال" اور "راگ نمبر"

ان افسانوں کو یکجا پڑھ کر ضمیرالدین احمد کی افسانوی دنیا، اس دنیا میں رونما ہونے والے واقعات، ان واقعات کی معنویت اور ان سب کے توسط سے ضمیرالدین احمد کے فن پر گفتگو کی جا سکتی ہے۔

ضمیرالدین اپنے اصل افسانے کو کبھی کبھی معمولی جزئیات میں چھپا دیتے ہیں۔ اس طرح ان کا ایک ایک افسانہ کئی کئی افسانوں میں بدل جاتا ہے۔ مثلاً "پاتال" کے دہشت ناک ماحول میں ہر [illegible] ضائع ہوگیا۔ یہاں ضمیر یہ کہتے معلوم ہوتے ہیں کہ فسادات میں انسانی جانوں کے اتلاف کا اثر ایک ہونے والی ماں سے ہوتا ہوا اس کے ہونے والے بچے تک یوں پہنچا کہ عدم سے وجود کی طرف آتے آتے بچے نے سمتِ سفر بدلی اور پھر عدم کو واپس چلا گیا۔ لیکن افسانے کے کچھ جزئیات یہ بھی ہیں:

"مہر.... سوچ رہی تھی کہ اب یہ پوچھیں گے کہ تم نے بھی کچھ کھایا یا نہیں.... لیکن"

---

[1] آصف فرخی کی اطلاع کے مطابق ضمیرالدین احمد کے افسانوں کا مجموعہ "سوکھے ساون" کے نام سے اشاعت کے لیے قریب قریب تیار ہے۔ یہ بھی سننے میں آیا ہے کہ ان کے افسانوں کے بیشتر ترجمے مجموعے کی صورت میں چھپ گئے ہیں۔

[2] محمود ایاز صاحب کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ان افسانوں کی عکسی نقلیں فراہم کیں۔

شوکت چپ رہا اور مہر کو تعجب ہوا۔"

" شوکت نے مہر کو یہ نہیں بتایا کہ کس کا فون تھا۔ بس آکر اس کے پلنگ کے پاس بیٹھ گیا۔ مہر کو ایک بار پھر تعجب ہوا کیوں کہ یہ شوکت کی عادت نہ تھی۔"

[شوکت نے] بات ادھوری چھوڑ دی اور تھوڑی دیر اور چپ رہنے کے بعد کہا: آنا چاہ رہے تھے تعزیت کے لیے، میں نے منا کر دیا۔"
مہر کو پھر تعجب ہوا۔"

"[مہر] سوچ رہی تھی کہ یہ کہیں گے .... اور پھر تاکید کریں گے ..... اور پھر یاد دلائیں گے کہ۔ ۔ ۔لیکن شوکت نے کچھ بھی نہیں کہا۔ ایک ، لفظ ' ایک بامعنی یا بے معنی آواز بھی نہیں نکلی اس کے منھ سے اور مہر کے تعجب کی کھٹک اور تیز ہو گئی۔"

"مہر .... شوکت کی ابھرتی ڈوبتی آواز سنتی رہی کہ شوکت کس کس ہسپتال اور مردہ خانے گئے اور انھوں نے کتنی لاشیں دیکھیں اور کتنے زخمی، اور دیکھا کہ کئی لاشیں تو ایسی تھیں کہ اپنے بھی انھیں شاید ہی پہچان پائیں۔"

"شوکت ڈریسنگ ایریا میں گیا اور دو گولیاں لیے واپس آیا۔ مہر نے ہاتھ بڑھایا۔ شوکت نے گولیاں اس کی ہتھیلی پر رکھ دیں۔ مہر نے گولیوں پر ایک متجسس سی نظر ڈالی۔ شوکت نے کہا:
بدل دی ہے [ڈاکٹر] ستارہ نے۔"

"ڈاکٹر آئی .... اس نے اچھی طرح سے معائنہ کرنے کے بعد شوکت کو بتایا کہ حمل ضائع ہو چکا ہے۔ سبب معلوم کرنے کے لیے اس نے کئی سوال کیے جن کے شوکت نے بظاہر تسلی بخش جواب دیے، لیکن ڈاکٹر کے چہرے سے یہ معلوم ہوتا

کہ وہ پوری طرح سے مطمئن نہیں ہوئی ہے۔"

[مہر نے کہا]
"میں سمجھتی ہوں، شوکت"، اور خود ہی رونے لگی۔"

ان جزئیات سے پیدا ہونے والے سوال اس افسانے کے اندر ایک اور افسانے کا سراغ پاتے ہیں۔ شوکت کا رویّہ بدلا ہوا کیوں تھا؟ دوا کی وہ بدلی ہوئی گولیاں کیا تھیں جو اس نے اپنی حاملہ بیوی کو کھلائیں؟ اس نے مہر سے اسپتالوں، مردہ خانوں، زخمیوں اور لاشوں کی بھیانک تفصیلات بیان کیں۔ کیا وہ جانتا نہیں کہ اس قسم کی تفصیلات کو سن کر عورت کا حمل ساقط ہو سکتا ہے؟ کیا فساد کے یہ قاتل روپ دیکھ کر اس نے خود اپنے بچّے کو دنیا میں آنے سے روک دیا؟ اور سب سے اہم سوال: کیا مہر سمجھ گئی تھی کہ بچّہ ضائع ہونے کا ذمّہ دار شوکت ہے پھر بھی وہ اسے قصوروار نہیں سمجھتی تھی؟ "پاتال" کا اصل افسانہ انھیں سوالوں میں پوشیدہ ہے۔

افسانے میں افسانہ پوشیدہ کرنے کی ایک اور مثال "رانگ نمبر" ہے۔ اونچے طبقے کی دو عورتوں کی مخصوص سطحی گفتگو سے شروع ہونے والے اس افسانے میں بیانیے کی اوپری سطح پر معمولی سماجی طنز کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ بریگیڈیر صاحب کے یہاں دو ڈاکو گھس آئے۔ تجوری کے سارے زیوروں اور نقدی تک پہنچ جانے کے باوجود صرف غیر ملکی کرنسی کا ایک حصّہ لے گئے۔ بریگیڈیر صاحب پولیس میں رپورٹ بھی نہ کر سکے اس لیے کہ کرنسی غیر قانونی تھی۔ ان کی سمجھ میں یہ بات نہیں آ رہی تھی کہ ڈاکوؤں کو خفیہ تجوری کا ٹھکانا کیوں کر معلوم ہو گیا۔ لیکن ایک اور بات جو اتنی ہی ناقابلِ فہم تھی، اس کا ذکر انھوں نے نہیں کیا۔ وہ یہ کہ ایک فوجی افسر کی موجودگی میں جس کے پاس آتشیں اسلحہ ہونا یقینی تھا، ڈاکوؤں نے اس کے گھر میں گھس آنے کی ہمّت کس بھروسے پر کی؟ تیسری بات یہ کہ اگر وہ واقعی ڈاکو تھے تو سارا زیور اور نقدی کیوں نہیں لے گئے؟ ان سب سوالوں کا جواب بریگیڈیر صاحب کی بیوی کی دی ہوئی یہ اطلاع ہے کہ ان کی بیٹی عارفہ کے مراسم کالج کے کسی لڑکے

سے تھے اور اب وہ ایک طرح سے خانہ قید کر لی گئی تھی۔ تجوری کے ٹھکانے اور پستول رکھنے کی جگہ کا علم اسی کے ذریعے ہو سکتا تھا۔ ڈاکوؤں میں سے ایک اس کے ساتھ اوپر دیر تک تنہا رہا اور واپس جاتے ہوئے اپنے ڈاکو ہونے کے ثبوت میں کچھ نقدی لیتا گیا۔ اس کے بعد اور نماز پڑھنے سے پہلے عارفہ نے غسل کرنا واجب سمجھا اور اس کا سبب یہ بتایا کہ وہ ٹینشن میں مبتلا ہو گئی تھی اور رات کو برگیڈیر صاحب کے لیٹ جانے کے بعد اس نے فون پر کسی سے چپکے چپکے باتیں کیں اور ظاہر یہ کیا کہ رانگ نمبر تھا۔ ڈاکوؤں کے جانے کے بعد برگیڈیر صاحب نے اپنے آپ سے پوچھا تھا، "تو پھر آئے کیوں تھے؟ کیا انھیں کسی اور چیز کی تلاش تھی؟" ان سوالوں کا جواب بھی عارفہ ہے۔ برگیڈیر صاحب پولیس میں رپورٹ نہیں کر سکتے تھے کہ ایک شخص ان سب کی موجودگی میں آیا اور ان کی بیٹی کے ساتھ تنہائی میں آدھا گھنٹا گزار کر چلا گیا۔

جزئیات کے انتخاب و ترتیب سے افسانے کو مختلف رخ دینا ضمیر الدین احمد کا خاص ہنر ہے جس میں ان کے شریک کم ہیں۔ یہ ہنر "رانگ نمبر" کے سے ہلکے پھلکے افسانے میں بھی موجود ہے اور "رگِ سنگ" میں بھی جو ۵۰ء کے آس پاس چلے ہوئے نفسیاتی تما افسانوں کے فیشن کی یادگار ہے۔

ضمیر الدین کا فن پوری آب و تاب کے ساتھ ان کے تین افسانوں "سوکھے ساون"، "پروائی" اور "تشنہ فریاد" میں سامنے آیا ہے، خصوصاً "تشنہ فریاد" اپنے پیچ و خم اور ڈوبتی ابھرتی کیفیتوں کی وجہ سے اردو کے بہترین افسانوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ اس افسانے میں ہم ایک بڑے المیے سے دوچار ہوتے ہیں۔ ہمیں اس کا بھی احساس ہوتا ہے کہ کوئی بہت سخت زیادتی ہوئی ہے لیکن اس زیادتی کا کوئی ایسا ذمہ دار جسے ولین کہا جا سکے نظر نہیں آتا، نہ افسانے کے بنیادی کرداروں میں کوئی ایسا کردار نظر آتا ہے جسے سراسر بے قصور یا مظلوم کہا جا سکے۔ سب سے بدقسمت اور ستم رسیدہ کردار پیشکارن کا ہے۔ مُسن مردوں کی کم سن بیویاں ہمارے افسانوی ادب میں افراط کے ساتھ دستیاب ہیں اور ان کے ساتھ ہمارے افسانہ نگاروں نے بالعموم وہی رومانی ہمدردی والا رویہ اختیار کیا ہے جو کبھی کے اچھے بھلے افسانوں میں (اور آج بھی برے افسانوں میں) طوائف کے ساتھ نظر

آتا ہے۔ بیشکارن کی نقش گری میں ضمیر الدین احمد کا یہ رویہ نہیں ہے، نہ وہ اس لحاظ سے کچھ بہت ستم رسیدہ معلوم ہوتی ہے بلکہ اس نے رسوا سے غزل مانگ کر پہلے سلسلہ جنبانی کی۔ رسوا نے غزل دیتے وقت اس کا ہاتھ پکڑ لیا۔ اتنی بات یہاں تک بڑھی کہ وہ رسوا کو اپنے کمرے میں بلا بلا کر دادِ عیش دینے لگی۔ اس صورت میں رسوا اس کے کردار پر اس قسم کی رائے زنی کرنے میں حق بہ جانب تھا:

"معلوم ہوتا ہے جی بھر گیا ہے۔ ایسی عورتوں کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ کسی اور کو تاک لیا ہوگا۔"

اور "میں کہتا تھا نا کہ ایسی عورتوں کا کوئی اعتبار نہیں۔ کسی اور کو بھی بلگا رکھا ہوگا۔"

لیکن ہوا یہ کہ بیشکارن نے ملاقاتوں کا راز فاش ہونے پر خودکشی کر لی اور یہ تک نہیں بتایا کہ اس کے پاس آنے والا مرد کون تھا۔ اس کے شوہر نے اسے طلاق دے کر گھر سے نکال دینے کی دھمکی دی تھی۔ اس نے یہ کیوں نہیں سوچا کہ اس طرح رسوا اور اس کے درمیان کی رکاوٹیں دور ہو جائیں گی؟ کیا اسے یقین تھا کہ رسوا اسے مستقل طور پر قبول نہیں کرے گا؟ پھر بھی اس نے رسوا کو اپنی بدنامی میں شریک کرنا گوارا نہیں کیا اور خود ایک مستقل بدنامی کی موت مر گئی۔ رسوائی کے خوف کی فضا میں ایک عورت کے شہوت آمیز عشق کی یہ داستان، جسے لکھنے میں بڑے بڑے بڑوں کے ہاتھ سے قلم چھوٹ جائیں، ضمیر الدین احمد نے اس سہولت سے بیان کر دی ہے کہ اوّل سے آخر تک کہیں پر بھی وہ افسانہ بناتے ہوئے نہیں معلوم ہوتے۔

عرض کیا گیا تھا کہ اس افسانے میں کوئی ولین نہیں آتا لیکن خود راوی اس کا سب سے ناصاف کردار ہے۔ وہ خود بھی بیشکارن پر للچایا ہوا تھا لیکن اس کی پذیرائی نہیں ہوتی، پھر بھی اس نے رسوا سے اس کی ملاقاتوں کو جاری رکھا، یہ ملاقاتیں اس کے تعاون کے بغیر ممکن نہیں تھیں اور وہ کوئی بھی آسان سا حیلہ کر کے اس سلسلے کو ختم کروا سکتا تھا۔ کیا وہ جان بوجھ کر بیشکارن کو ملوث رکھنا چاہتا تھا؟ صرف اپنی باری آنے کی امید اور انتظار میں؟

جب رسوا نے خیال ظاہر کیا کہ بیشکارن کا اس سے جی بھر گیا ہے تو راوی بتاتا ہے:

"جی بھر گیا، کے ٹکڑے پر میں نے دل ہی دل میں آمنّا صدّقنا کہا مگر اسے جلدی سے یقین دلایا کہ.... میں اپنے جگری دوست کی محبوبہ کے بارے میں ایسی کوئی بات

سوچنا بھی گناہ سمجھتا ہوں۔"

اس کے علاوہ بھی افسانے میں کئی اشارے ایسے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود بھی پیشکارن پر دانت لگائے بیٹھا ہے۔

ایک لڑکی جس سے راوی کی شادی ہونے کا امکان تھا، وہ بھی رسوا اور پیشکارن کی ملاقات والے مشاعرے میں موجود تھی۔ اس مشاعرے میں صدر کے پاس یوسف صاحب بھی بٹھلائے گئے تھے "جو نئے نئے کلکٹر ہو کر آئے تھے اور جو نہ صرف جوان تھے بلکہ گورے اور بڑے جامہ زیب بھی تھے۔" راوی بیان کرتا ہے:

"میں ڈاک بنگلے کے پچھواڑے کا ایک چکر لگانے جا رہا تھا کہ مہدی وکیل کی منجھلی بیٹی کشور نے، جو اسی دن علی گڑھ سے چھٹیاں گزارنے آئی تھی، مجھے چق کے پیچھے سے آواز دی۔

"ہو گئیں نازل؟" میں نے تھوڑی سی ہٹی ہوئی چق کے پاس جا کر کہا۔

اس نے روٹھے بنا کہا، "میرا ایک کام کر دو میرے اچھے بھیا!"

"بتاؤ۔"

"ذرا یہ پرچہ یوسف صاحب کو دے دو۔" اور اس نے پرچہ مجھے دے دیا۔

"تم کہاں سے جانتی ہو انھیں؟"

"کہیں سے بھی نہیں!"

"تو پھر یہ نامہ و پیام کیسے؟ دیدوں کا پانی مر گیا ہے یا علی گڑھ کی ہوا لگ گئی ہے؟ کہہ دوں جا کے چچا میاں سے؟"

اس نے کہا، "اب بنو مت زیادہ۔"

اس کے پاس جو لڑکی کھڑی تھی، وہ ہنسی اور اس نے کہا، "قبلہ، پہلے پرچہ تو پڑھ لیجیے۔"

میں نے پرچہ کھولا۔ لکھا تھا، "یوسف صاحب، آپ بھی کچھ سنائیں۔"

"اس پر دستخط کرو!" میں نے پرچہ ہٹی ہوئی چق اور کشور کی طرف بڑھایا۔

"جاؤ، ہم نہیں بولتے!"

"اچھا منہ نہ پھلاؤ۔ بات دراصل یہ ہے کہ یوسف صاحب شاعری نہیں کرتے۔ نرے آئی سی ایس ہیں۔ پہلے معلوم تو کرلیا ہوتا۔"

"تمھیں کیسے معلوم؟"

"معلوم ہے، تبھی تو کہہ رہا ہوں۔"

"واہ، تھوڑی بہت شاعری سبھی کرتے ہیں۔"

"لیکن یوسف صاحب نہیں کرتے۔ ویسے کوئی اور پیغام ہو تو. . . ."

"اچھا. . . .؟ اس نے پیر پٹخے، "ابھی جا کے کہتی ہوں بڑی اماں سے!"

میں ہنستا ہوا اور پرچے کے ٹکڑے کرتا ہوا ڈاک بنگلے کے پیچھے چلا گیا۔"

اور ڈاک بنگلے کے پیچھے اسے رسوا اور پیشکارن کو ملوانا تھا جن کے تعلقات کی ابتدا اس طرح ہوئی تھی کہ پیشکارن نے رسوا کے کلام کا اشتیاق ظاہر کیا تھا، جس طرح کشور نے یوسف صاحب کے کلام کا اشتیاق ظاہر کیا۔ دونوں معاملوں میں راوی درمیانی آدمی تھا لیکن کشور کے معاملے کو اس نے ہنسی میں اڑا دیا۔ یہ عجیب غریب تقابل ہے اور ایسا ہی ایک تقابل اس موقع پر سامنے آتا ہے جب پی سی ایس کے مقابلے میں راوی کی میابی پر گھر میں جشن کا سماں تھا۔ اس دن رسوا بھی آیا اور اسے باہر کی بیٹھک میں بٹھایا گیا۔ راوی بتاتا ہے:

"پھر رسوا کو مٹھائی پیش کی گئی اور جب وہ موتی چور کا ایک لڈّو اور برفی کی ایک ڈلی کھا چکا تو پہلے کشور، پھر ایپا اور پھر تاہید تے وہیں دالان میں سے اس سے غزل کی فرمائش کی اور اس کے انکار پر تینوں نے، مگر سب سے زیادہ ایپا نے، کورس میں "غزل، غزل، غزل" کا شور مچایا تو اس نے لہک لہک کر ایک پھڑکتی ہوئی غزل سنائی۔

بڑا ہنگامہ رہا۔ بڑا مزہ آیا۔"

اور اسی مزے دار ہنگامے کی رات تھی جب رسوا سے غزل کی فرمائش کرنے والی پیشکارن نے خودکشی کی۔ رسوا اور یوسف صاحب سے کلام کی فرمائش کرنے والی لڑکیوں اور پیشکارن کے ابتدائی مرحلے میں شاید کوئی فرق نہ تھا۔ فرق ان کے ساتھ راوی اور رسوا کے رویتے میں

تھا، البتہ ضمیر الدین احمد نے ان متقابل صورتوں پر دو لفظی تبصرے کی بدمذاقی کا بھی ارتکاب نہیں کیا ہے بلکہ ان اجزا کو افسانے کے واقعات میں اس طرح پرو دیا ہے کہ ان کا کسی خاص مقصد کے تحت لایا جانا آسانی سے محسوس بھی نہیں ہوتا۔

"تشنۂ فریاد" پیشِ نظر سات افسانوں میں واحد افسانہ ہے جو حاضر راوی کی زبانی بیان ہوا ہے اور راوی اس میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ایک فرق یہ بھی ہے کہ ان چھ افسانوں میں صرف ایک ایک دن کا قصّہ بیان ہوا ہے، "تشنۂ فریاد" کئی دن کی کہانی ہے۔ یہ ان افسانوں کے مقابلے میں طویل بھی ہے اور سب سے بہتر بھی، لیکن صرف ایک مثال سے یہ نتیجہ نکالنا شاید مناسب نہ ہوا کہ ضمیر الدّین کے قلم کے لیے طویل اور حاضر راوی کے افسانے زیادہ سازگار تھے۔

اسی طرح صرف سات افسانوں کو سامنے رکھ کر اس حقیقت سے بھی کوئی نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ ان سات میں سے چار افسانے بنیادی کرداروں کے سونے اور تین ان کے رونے پر ختم ہوتے ہیں۔ ان خاتموں کا گوشوارہ یہ ہے:

۱۔ "رانگ نمبر": بریگیڈیر صاحب اور ان کی بیوی سونے کے لیے لیٹ گئے۔
۲۔ "سوکھے ساون": بیوہ عورت کو دیر میں اور مشکل سے نیند آئی۔
۳۔ "پرائی": میاں بھی سونے لیٹ گیا۔
۴۔ "تشنۂ فریاد": پیشکارن کی لاش برآمد ہونے والا دن ختم ہوا اور دس بجے رات کے بعد راوی اوپر اپنے سونے کے کمرے میں چلا گیا۔

۵۔ "رگِ سنگ": ظہیر نے اختر کے کاندھے پر سر رکھ کر رونا شروع کر دیا۔
۶۔ "پہلی موت": لڑکا باپ سے معافی مانگ کر رونے لگا۔
۷۔ "پاتال": روتے ہوئے شوکت کے بالوں پر ہاتھ پھیر کر مہر بھی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔

اس گفتگو کو ضمیر الدین احمد کے افسانوں کے دروبست اور اس سے پیدا ہونے والی معنویت کے جائزے تک محدود رکھا گیا ہے۔ ان کے اسلوب کے دوسرے عناصر کا جائزہ

ایک طویل تر تحریر اور اہل تر لکھنے والے کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن یہاں بھی مجملاً کچھ باتوں کی طرف اشارہ بے محل نہ ہوگا:

ان افسانوں میں بعض التزام ایسے بھی ہیں جن کا احساس ان چند مستثنیات کے بغیر شاید نہ ہوتا جہاں ان التزاموں کی خلاف ورزی ہوگئی ہے۔ مثلاً ضمیر الدّین احمد اپنے کرداروں کے حلیے اور ناک نقشے وغیرہ کی تفصیل نہیں بتاتے، پھر بھی ان کے کرداروں کی ظاہری ہیئت کا واضح نقش قاری کے ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ پیشکارن کا نقش قائم ہوتے دیکھیے:

"کنڈی کھلنے کی آواز آئی۔ پھر کھڑکی کا ایک پٹ تھوڑا سا کھلا اور مجھے کانچ کی فیروز آبادی چوڑیوں سے بھری ہوئی ایک کلائی۔ مہندی سے رچی ہوئی ایک ہتھیلی، ایک کلمے کی انگلی اور ایک انگوٹھا اور اس چٹکی میں ململ کے چنے ہوئے لہریے دوپٹے کا ایک تنا ہوا پلّو نظر آیا جس کے پیچھے سے اس کا دایاں گال جھلک رہا تھا۔"

اس بیان میں پیشکارن کے حسن و شباب اور جسمانی کشش سب کی تصویر کھنچ گئی ہے، اور یہ تصویر جتنی روشن ہے اتنی اسی عورت کی یہ تشریحی تصویر نہیں ہے:

"واہ! کیا چہرہ تھا!
جھکی ہوئی آنکھوں پر بڑی بڑی پلکوں کا سایہ، گالوں کی کھال ایک دم تنی ہوئی؛ نتھنے کہ اب پھڑکے، اب پھڑکے؛ ہونٹ کہ وہ دیکھو مسکرائے؛ اور دوپٹے کی سلوٹیں سینے کی سربلندی کے سامنے عاجز۔"

اس بیان سے پیشکارن کے صرف چہرے اور سینے کی دھندھلی تصویر بنتی ہے جسے "واہ! کیا چہرہ تھا!" کے تاثراتی اظہار نے اور بھی دھندھلا دیا ہے لیکن عموماً ضمیر الدّین احمد اس طرح کرداروں کی حلیہ نگاری نہیں کرتے۔

واقعات کے بیان کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار کے رواں تبصرے کی قبیح رسم پریم چند کے زیرِ اثر قبول ہوئی اور ابوالفضل صدیقی کے سے مشّاق لکھنے والے بھی اس سے

دامن نہ بچا سکے۔ انسانی فطرت اور دنیا کے قاعدوں وغیرہ کے حوالے سے کرداروں کے افعال اور کہانی کے واقعات کی توجیہ اور تاویل کا سارا عمل افسانہ نگار کے ذہن کے اندر ہی اندر ہونا چاہیے، افسانے کے اندر نہیں۔ ضمیر الدین احمد اس رمز سے واقف ہیں کہ اس قسم کی مبصرانہ تو وتاویل افسانہ نگاری نہیں، تجزیہ نگاری ہے اور انھوں نے خود کو اس رسم سے الگ رکھا ہے ان کے سات افسانوں میں صرف ایک چھوٹا سا فقرہ بہت خفیف سی استثنائی حیثیت میں ملتا ہے:

• "مگر موت سے نجات کا خیال پھر خیال تھا، گزر گیا۔"

ضمیر الدین احمد کی سب سے بڑی جیت ان کی زبان ہے جس کی مثال انتظار حسین کے سوا شاید ہی کسی اور کے یہاں ملتی ہو۔ ضمیر نثر کی اپنی قوت سے کام لینا جانتے ہیں اور واقعات اور کرداروں کی مناسبت سے اپنی زبان کے آہنگ کو بڑی چابک دستی کے ساتھ بدلتے ہیں۔ شعری اظہار سے انھوں نے بہت گریز کیا ہے۔ اسی لیے جن گنے چنے فقروں میں وہ شاعرانہ اندازِ بیان پر اتر آئے ہیں وہ فقرے نہ صرف فوراً محسوس ہو جاتے ہیں بلکہ ان کی نثر کے خاموش تسلسل میں کھٹکنے بھی لگتے ہیں، مثلاً:

"میاں نے اس کے گالوں پر سے اپنی نظریں نوچتے ہوئے پوچھا۔" (پروائی)

"جب آنگن آسمان سے برستے ہوئے گیلے اور گاڑھے اندھیرے سے اٹ گیا"
(پروائی)

"اسے دھوئیں کا اژدہا بل کھاتا دکھائی دیا تھا" (پاتال)

"کھلے آسمان کے ماتھے پر چپکا ہوا داغ دار چاند ......" (پاتال)

"وہ ان کے لمبے تڑنگے، چوڑے چکلے جسم کو گلی کی تنگی کا مذاق اڑاتے دیکھتی

رہی۔" (سوکھے ساون)
شور سے نہیں۔
اُس نے پہلے ایک پیر آنگن میں رکھا، پھر دوسرا۔" (سوکھے ساون)

"ایک اور تھپیڑ پڑا مگر اس بار اس کا دماغ بھنایا نہیں اور اسے ایسا محسوس ہوا کہ جو خون اس کے چہرے میں جمع ہو گیا تھا، تیزی سے بدن کے دوسرے حصّوں میں واپس جا رہا ہے۔" (پہلی موت)

"وہ پھر برگیڈیر صاحب کے ساتھ بکھرے ہوئے نوٹ چُننے اور ان کی گڈّیاں بنانے میں جٹ گئیں اور ملازم جو اتنی دیر بیڈروم کے لینڈنگ میں کھلنے والے دروازے کے ایک پٹ کی آڑ میں کھڑا یہ منظر دیکھ رہا تھا، بغیر برگیڈیر صاحب اور ان کی بیوی کی مرضی معلوم کیے اندر آ کر الٹی پلٹی چیزوں کو ٹھیک کرنے لگا اور عارفہ بھی نوٹوں کی وہ گڈّیاں جو اس نے بنائی تھیں برگیڈیر صاحب کو دے کر اس کا ہاتھ بٹانے لگی اور جب یہ کام ہو گیا اور سارے نوٹ گنے جا چکے تو ملازم چند سیکنڈ دروازے میں رک کر پیچھے چلا گیا اور برگیڈیر صاحب نے اس کرسی میں دھنس کر جو اس نے سیدھی کی تھی، اپنے آپ سے پوچھا، تو پھر یہ آئے کیوں تھے؟" (رانگ نمبر)

زبان پر افسانہ نگار کے تسلّط کا سب سے بڑا امتحان مکالموں میں ہوتا ہے اور ضمیر الدّین کا شمار اردو کے بہترین مکالمہ لکھنے والوں میں کیا جانا چاہیے۔ مکالمہ نویسی میں افسانہ نگار کو اپنے اندر چھپے ہوئے ادیب، گویا خود اپنے آپ کو قتل کرنا ہوتا ہے اور ضمیر الدّین احمد اس معاملے میں رحم سے بالکل کام نہیں لیتے۔ ان کے مکالموں سے عموماً اندازہ ہو جاتا ہے کہ کس قسم کا کردار بول رہا ہے اور کس صورتِ حال میں بول رہا ہے، کم از کم یہ احساس تو کبھی نہیں ہوتا کہ اس کردار کی زبان سے یا ان حالات میں یہ مکالمہ

ادا نہیں ہو سکتا اور اگر کہیں کہیں ان کے یہاں مکالمہ بولنے والے کے بارے میں اندازہ نہیں ہو پاتا تو مکالمہ بلوانے والے کے بارے میں بھی اندازہ نہیں ہو پاتا۔ یہ مکالمہ نویسی کی معمولی صفت ہے لیکن یہ بھی ہمارے یہاں کم یاب ہے، اور زیادہ افسانوں کے زیادہ مکالمے خود مصنّف کے بولے ہوئے بلکہ لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

اس بے ربط اور بے ضابطہ گفتگو کا ایک مقصد پڑھنے والوں کو اس بات کا احساس دلانا تھا کہ ضمیر الدین احمد ہمارے بہت اچھے افسانہ نگار تھے؛ یہ کام ان کے افسانے خود بھی اور زیادہ اچھی طرح کر سکتے ہیں۔ دوسرا مقصد باضابطہ نقّادوں کو اس طرف متوجّہ کرنا ہے کہ وہ فکشن کی تنقید کے اصولوں پر ضمیر الدّین احمد کے افسانوں کو پرکھ کر ایک مرحوم مصنّف کا ادبی قرض اور اپنا تنقیدی فرض ادا کریں۔

بے زری پر بوذریت کا گمان

کانپور اور لکھنؤ میں جس دوست اور رشتے دار کے یہاں گیا اسے پریشان حال ہی پایا۔ آگے جو سفید پوش تھے وہ اب بھی ہیں۔ مگر سفیدی میں پیوند لگ گئے ہیں۔ اپنی عُسرت اور خودداری پر کچھ زیادہ ہی فخر کرنے لگے ہیں۔ ایک نجی محفل میں میں نے اس پر اچٹتا سا فقرہ کس دیا تو ایک جونیر لیکچرار جو کسی مقامی کالج میں اقتصادیات پڑھاتے ہیں بگڑ گئے۔ کہنے لگے "آپ کی امیری امریکہ اور عرب امارات کی دین ہے ہماری غریبی ہماری اپنی غریبی ہے۔ (اس پر حاضرین میں سے ایک صاحب نے قرأت سے الحمد للہ کہا) مقروضوں کے اللّے تللّے آپ ہی کو مبارک ہوں۔ عرب اگر فقرڈ ورلڈ کو عالم الفقیر کہتے ہیں تو غلط نہیں کہتے"۔ میں مہمان تھا۔ ان سے کیا الجھتا۔ دیر تک فقر و غنا، نانِ جویں اور خودداری اور مفلسی کے دیگر لوازمات کی مدح میں اشعار سناتے رہے۔ دو شعر حضرت ابوذر غفاری پر بھی سنائے۔ شرما حضوری میں نے بھی داد دی۔ مہمان جو ٹھہرا۔ ہندوستان ہو یا پاکستان۔ آج کل ہر انٹلکچوئل کو اپنی بے زری اور بورژوایت پر بوذریت کا گمان ہونے لگا ہے۔

(مشتاق احمد یوسفی۔ "آبِ گم")

شمیم حنفی

تشنۂ فریاد اور سوکھے ساون

ضمیر الدین احمد کی کہانیاں تشنۂ فریاد اور سوکھے ساون زماں کے ایک مخصوص اور (بہتیرے فیشن گزیدہ نئے لکھنے والوں کے لیے) متروک حصار سے جھانکتی ہیں اور ان میں انفرادی اور اجتماعی تجربے کا قصّہ ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ دونوں کہانیوں میں یوپی کے پرانے مسلم معاشرے کی پہچان بہت واضح ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کہانیوں میں انسان کے بعض بنیادی جذبوں کی دیرپائی اور احساسات کی پیچیدگی اور گہرائی کا سراغ بھی ملتا ہے۔

منٹو کے فنّی کمال اور اس کے نہایت شدید انسانی سروکار کی پروردہ اخلاقیات کی اہمیت سے انکار کا حوصلہ ابھی تک تو اردو فکشن میں پیدا نہیں ہو سکا مگر وقت نے اور کہانی نے منٹو کے بعد بھی اپنا سفر بہر حال جاری رکھا ہے۔ منٹو کی کہانی کے بعد کہانی کا تناظر نہ صرف یہ کہ تبدیل ہوا ہے، اس میں پہلے سے زیادہ وسعت بھی آئی ہے اور ضمیر الدین احمد کی یہ دونوں کہانیاں اسی بدلے ہوئے اور وسیع تناظر سے جنم لیتی ہیں۔ ان کہانیوں کے بعض عناصر ہمیں منٹو کی یاد دلاتے ہیں۔ مثال کے طور پر —— ان میں موجزن جذبے کی تندی اور کرداروں کے حسّی ارتعاشات کی دوٹوک ترجمانی، اوپر سے عاید کیے ہوئے جبر کے تئیں لکھنے والے کی بصیرت کا گستاخانہ انداز: ایسے واقعات پر توجّہ کے تمام ارتکاز جو معمول کا حصّہ دکھائی دیتے ہیں اور بہ ظاہر معمولات میں ہی کہانی کے کردار انہی الجھنوں کا حل ڈھونڈ نکالتے ہیں، پھر ان کہانیوں میں بدن جیسی حرارت آمیز اور ٹھوس زبان کا رول جو واقعات کی بنت سے ایک ناگزیر تعلق رکھتی ہے گویا کہ لفظوں کی آنچ سی نکلتی ہوئی —— ایسی کئی باتوں سے ہمارا دھیان منٹو کی طرف جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ضمیر الدین احمد

نے عام انسانی زندگی پر ان جذبوں کے اثر اور ان کی بے پناہ طاقت کی نشان دہی بھی کی ہے۔ یہ کہانیاں اسی وجہ سے رسمی معنوں میں اخلاقی کہانیاں نہیں ہیں۔ ان سے لکھنے والے کی اخلاقی موقف کی جو جہت نکلتی ہے وہ خاصی مختلف ہے اور منٹو کی بعض معروف کہانیوں مثلاً "ٹھنڈا گوشت" "کھول دو" اور "کالی شلوار" کے تاثر سے ایک الگ تاثر کی راہ دکھاتی ہے۔ اس جہت کے سلسلے بالآخر، ہماری ہستی میں شامل بوالعجبیوں سے جا ملتے ہیں۔ "تشنۂ فریاد" میں ایک نوجوان لڑکے کی رپورٹنگ کی کہانی جس طرح کہانی کے اساسی رمز کے اظہار کا بہانہ بنتی ہے یا "سوکھے ساون" میں بیٹی اور داماد کے بستر کی سلوٹیں، ادھیڑ عمر کو پہنچی ہوئی ماں تک، اس کی اپنی تشنہ کام روح کا جو سندیسہ لے آتی ہیں، وہ بہت اسرار آمیز ہے۔ ان کے واسطے سے ہم جہنم اور زمین کی بنیادی صداقتوں اور انسانی وجود میں مخفی شر کے بعض عناصر سے بھی روشناس ہوتے ہیں۔

ضمیر الدین احمد نے یہ کہانیاں اس انداز سے بُنی ہیں کہ ان میں کہانیوں کے کردار، کرداروں کا ماحول، ان کی معاشرت اور ان کے زمانے کا رنگ ساتھ ساتھ ابھرتا ہے۔ مزید آں، یہ رنگ جیسے کچھ اوپر سے دکھائی دیتے ہیں، اسی کے پہلو بہ پہلو ان میں چھپے ہوئے کچھ اور رنگ بھی سامنے آتے ہیں۔ صاف پتہ چلتا ہے کہ لکھنے والے کی نگاہ اشیا اور مظاہر اور افراد کی بیرونی پرت کو چیرنے اور ان دیکھی سچائیوں کو پہچاننے کی قوت بھی رکھتی ہے۔

"تشنۂ فریاد" میں کانچ کی چوڑیوں اور زمین پر بکھرے پتوں، یا "سوکھے ساون" میں سائیں بابا کے دیوانہ وار نعروں یا پہلے تو کچے فرش پر گرتی بوندوں، بادلوں کو چاک کر کے چمکتی ہوئی بجلیوں اور پھر بے آدانہ برستی بارشوں کے علامتی بیان سے، ان کہانیوں کی معنویت بیک وقت کئی سطحوں پر اپنے آپ کو نمایاں کرتی ہے۔

نفسیاتی حقیقت نگاری کے وہ آداب، جن سے ہماری روایت کا تعارف منٹو اور بیدی نے کرایا تھا، ان کہانیوں میں جوں کے توں دہرائے نہیں گئے۔ یہاں ان آداب کی توسیع بھی ہوئی ہے۔

(بہ شکریہ "شعور" شمارہ ۶)

عزیز حامد مدنی

عزیز حامد مدنی کی شاعری میری نظر میں — شمیم احمد

چشمِ نگراں، دشتِ امکاں اور نخلِ گماں سے

انتخابِ کلام

۱- انتساب

۲- یاد

۳- دستِ حنائی تک

۴- پچھلے پہر کا چاند

۵- ایرپورٹ کی رات

۶- اے گھومتے لمحوں کے چاک

۷- وداع

۸- انتظار

۹- حرف و آگہی

اور بادہ غزلیں

غیر مطبوعہ کلام

نظم: حذر کرو مرے دل سے

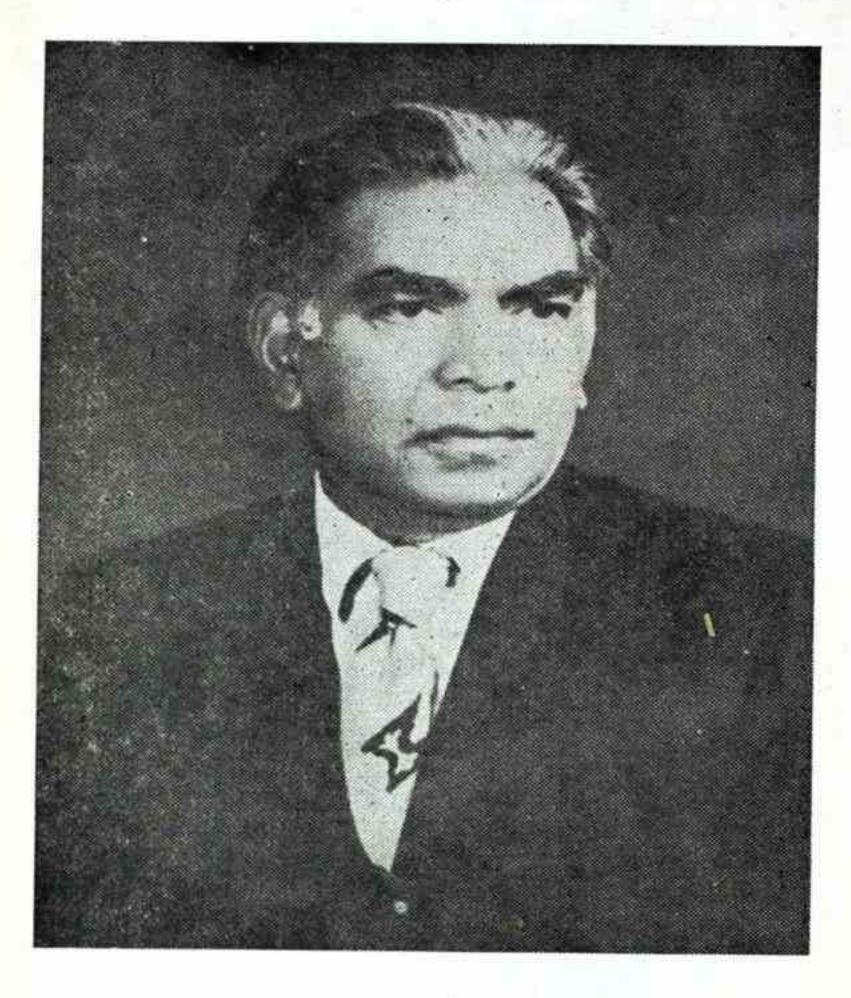
غزلیں:

۱- وہ ساعت صورتِ چقماق جس سے لو نکلتی ہے

۲- تم سلامت رہو وحشتِ جاں سے کیا کچھ ہوائے زمستاں ہی بہلائے گی

اب اُنہیں نرم ہَوا خوابِ جنوں سے نہ جگا
رات میخانے میں آئے ہیں گدا ایسے ہوئے لوگ

عزیز حامد مدنی

عزیز حامد مدنی

ان کو اے نرم ہوا خوابِ جنوں سے نہ جگا
رات میخانے کی۔ آئے ہیں گزارے ہوئے لوگ

پیدائش ۱۹۲۲ء رائے پور (ہندوستان) میں ہوئی۔ انگریزی میں ایم۔اے کیا تھا۔ ابتدا میں لکچررشپ کی پھر پاکستان سے ڈائرکٹر پروگرامز کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔ تین شعری مجموعے چھپ چکے ہیں۔ "چشمِ نگراں"، "دشتِ امکاں" "نخلِ گماں"۔ دو تنقیدی کتابیں بھی شائع ہوئیں۔ ایک فیض پر "پابہ جولاں چلو" دوسری اردو جدید شاعری (حصّۂ اول) انجمنِ ترقی اردو نے چھاپی۔ دوسرا حصّہ اب شائع ہو رہا ہے، زیرِ ترتیب اور غیر مطبوعہ مجموعوں میں "رگِ گلِ آدم" (شعری مجموعہ) "دانشِ حاضر کے سواد میں" (تنقیدی مضامین کا مجموعہ) اور فرانسیسی نظموں کے تراجم کا مجموعہ نیز اوتھیلو، انطونی کلوپیٹرا کے ترجمے بھی شائع ہوں گے۔ شادی نہیں کی۔

۲۳ر اپریل ۱۹۹۱ء کو دوپہر پونے دو بجے انتقال ہوا۔
انّا للہِ واِنّا الیہِ راجعون

شمیم احمد

عزیز حامد مدنی کی شاعری میری نظر میں

مجھے یہ تو نہیں معلوم کہ جدید شاعری کا اصل مفہوم کیا ہے اور اس اعتبار سے کون سا شاعر "تاریخ ساز" ہے۔ یا جدید شعری تجربات کی، ہماری ادبی تاریخ میں کیا اہمیت ہے؟ میں تو کسی شاعر کو اگر وہ میرے دل کو لگتا ہے اپنے بنیادی شعری سفر میں دیکھتا ہوں اور اس کی معنویت اور اہمیت کو دریافت کرنے کی سعی اور کوشش کرتا ہوں۔ ورنہ ہر نئے آنے والے زمانے کا شاعر "جدید" تو ہوتا ہی ہے لیکن ادب کی تاریخ میں اس کا شمار بھی ہوتا ہے یا نہیں اصل سوال یہ ہے؟۔ محض جدت کی 'لذت' سے کام نہیں چلا کرتا۔ اس اعتبار سے میں نے جب بھی عزیز حامد مدنی کی شاعری کو اپنے شعری سرمائے کے تقابل میں رکھ کر دیکھا تو وہ مجھے ہمیشہ اردو شاعری کے اس کم یاب لب و لہجے اور رنگ کے شاعر نظر آئے جسے عموماً فکری یا سوچتے ہوئے لب و لہجہ کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن میں مدنی صاحب کی شاعری کو کسی سوچتے ہوئے لب و لہجے یا کسی فلسفہ و فکر کے حوالے سے اتنی اہم شاعری نہیں سمجھتا، جتنی ان کی آواز میں ایک فطری اور طبعی دل و دماغ کی یکجائی کو اہمیت دیتا ہوں۔ وہ کسی فلسفے یا مخصوص فلسفیانہ نقطۂ نظر کے حامل نہیں، بلکہ ان کی شاعرانہ آواز میں ہی ایک دانش، بصیرت اور شعور کا ایسا رچا بسا انداز ملتا ہے جو تخلیقی آواز پر مثلاً بیدل کے فلسفیانہ انداز یا متصوفانہ طرزِ فکر کی طرح غالب نہیں آجاتا، بلکہ اکثر جگہ غالب کی طرح خصوصیت سے، اس کے دورِ آخر کے کلام کی شعری بصیرت کے ایسے اظہار میں نمایاں ہوتا ہے، جو صرف اسی کے ساتھ مخصوص ہو گیا ہے۔ اردو شاعری میں فلسفیانہ فکر کا وجود، سوائے ایک آدھ صوفی شاعر یا کچھ مخصوص افکار کو شاعرانہ وسیلے میں بیان کردینے والے افراد کے، بہت ہی محدود پیمانے پر نظر آتا ہے اور

اس میں بھی اکثر جگہ فارسی شاعری کے مخصوص لب ولہجے، شاعرانہ فضا، استعارات، علامتوں اور اندازِ فکر کے استعمال کی وجہ سے "فکری شاعری" کا گمان ہونے لگتا ہے۔ جیسے فغاں کے یہاں ہمیں اکثر جگہ غالب کا ابتدائی اندازِ کلام اور دقیق لب ولہجہ اس طرح نظر آتا ہے کہ یہ شبہ ہونے لگتا ہے کہ کہیں غالب نے اپنی شاعری کے مقابل اردو کا چراغ فغاں کے اندازِ سخن سے تو نہیں اڑا لیا تھا؟۔ (جو خاندانی اعتبار سے بھی ان سے تعلق رکھتے تھے اور ایک آدھ پیڑھی پہلے ہی پیدا ہوئے تھے) اس اعتبار سے ان کا ورثہ غالب تک پہنچنا ایسا خلافِ قیاس بھی نہیں رہتا مگر فغاں کے ہاں یہ انداز ایک مخصوص فضا اور فارسی لب ولہجہ کے انداز تک ہی محدود رہ جاتا ہے جب کہ غالب اس دائرے سے نکل کر جہاں تک پہنچتا ہے وہ اردو شاعری کے سب سے منفرد انداز، لب ولہجہ اور آواز کو پیدا کر کے دکھاتا ہے۔ غالب کی یہ انفرادیت ایک نئی دنیا تخلیق کرتی ہے اور اردو شاعری کو ایک نیا آہنگ عطا کرتی ہے۔ گو کہ غالب نے بھی قدیم شاعری کے بطن ہی سے جنم لیا تھا!

دراصل ہر مضبوط اور مستحکم شعری تاریخ اور سرمایہ اسی انفرادی صلاحیت اور تنوع کی بنیاد پر نیا سے نیا تخلیقی جوہر پیدا کرتا رہتا ہے اور ایک کڑی میں پرویا ہوا نظر آتا ہے۔

غالب کے بعد اقبال کی شاعری فلسفے سے ایک گونہ تعلق رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنی اعلیٰ شاعرانہ بصیرت اور دانش وشعور اور پھر غالب کی طرح اپنا مخصوص لب ولہجہ تراشتی ہے، گو کہ اپنے بیانیہ انداز اور موضوعات کے TREATMENT کے لحاظ سے وہ غالب کی شعری واردات سے بالکل مختلف سمت اختیار کرتی ہے، ہو سکتا ہے کہ اس میں غزل کی فارم کا بھی کوئی حصہ ہو؟

لیکن غالب کے لب ولہجے کے لیے فارسی آہنگ تو لازم وملزوم بن جاتا ہے چوں کہ ہندی لب ولہجہ اس آہنگ کا مکمل طور پر نقیض ہے اور ہندی اسلوب میں غالب جیسے فلسفیانہ خیالات اور فکری طرزِ احساس اوپرے معلوم ہونے لگتے ہیں، ہاں ہندی اسالیب

میں انسانی لب و لہجہ کا اظہار اور ہندو فلسفیانہ اور مذہبی افکار سنسکرت یا ہندوستان کی آریائی اور دراوڑی زبانوں میں اظہار میں آئے ہیں۔ مگر اردو میں وہ انداز کبھی شامل نہیں ہو سکا، اردو کا اپنا لب و لہجہ آریائی زبان ہونے کے باوجود ابتدا ہی سے فارسی اور سنسکرت کے مقابل نمایاں ہو جاتا ہے اور اس کا ادبی قد و قامت بھی کسی زبان سے کم دکھائی نہیں دیتا۔ ولی اور میر سے فراق تک کوئی پچیس شاعر تو ایسے ہو گئے، جہاں تخلیقی اعتبار سے اردو شاعری نہ صرف اپنی تخلیقی جہت اور گہرائی کو پیدا کرتی ہے بلکہ کسی اور زبان کی شاعری کی مرہون منت بھی نظر نہیں آتی۔ مگر غالب کا انداز صرف فارسی لب و لہجے کی وجہ سے ہی نہیں، بلکہ اپنے طرز فکر اور طرز احساس کی وجہ سے مخصوص رنگ پیدا کرتا ہے وہ اردو میں منفرد بھی ہے اور فکری لب و لہجے کی پہلی مثال بن جاتا ہے۔ اردو کے جدید شاعروں میں عزیز حامد مدنی کا لب و لہجہ اور اسلوب اگر اردو شاعری کی کسی روایت میں شامل ہو کر اسے ہمارے زمانے تک لے آتا ہے تو وہ غالب کا ہی طرز فکر و احساس ہے اور کسی کا نہیں۔ آپ میرے ساتھ یہ ظلم کریں گے اگر اس کے معنی یہ نکالیں گے کہ میں عزیز حامد مدنی کو غالب سے بھڑائے دے رہا ہوں یا ان کے ہم پلّہ قرار دے رہا ہوں؟ عزیز حامد مدنی ایک بالکل مختلف زمانے اور فضا کے شاعر ہیں اور وہ شاید خود بھی شاعری کی جدید فضا اور زمانے سے منسوب ہونا پسند بھی کرتے ہیں اور شاید اس پر فخر بھی کرتے ہیں، شاعری میں ان کی آمد سے قبل، جدید شاعری کا ایک مکمل دور سامنے آ چکا تھا اور اردو شاعری کی تاریخ میں شامل ہو گیا تھا، یہی وجہ ہے کہ عزیز حامد مدنی کی شاعری، اپنے شعور، بصیرت اور جدید فکر کے حوالے سے ابتدا ہی میں اس دور کی اگلی کڑی معلوم ہونے لگتی ہے، بلکہ اپنے ہم عصر سینیئر شاعروں سے ہم آہنگ ہو کر اپنی شناخت بھی مقرر کرتی ہے، ان شعرا میں جوش، فیض، مجاز، ن۔ م راشد اور کہیں کہیں اختر شیرانی، میرا جی اور اختر الایمان کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ اور اگر ہم ان کے پہلے مجموعۂ کلام "چشم نگراں"، کا

مطالعہ کریں کے تو ہمیں آخری دور کی چند نظموں کو چھوڑ کر فیض، مجازؔ اور راشدؔ کا اثر دور تک نظر آتا ہے۔ نظموں کی وجہ سے ان کا اقتباس کرنا تو ممکن نہیں لیکن مندرجۂ ذیل مصرعوں سے اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

تم کو دنیا نہیں دے گی غم و آلام کے جام

تم فقط پیار کی باتوں کو سمجھتی ہو ابھی

رہزنوں کا یہ بسیرا ہے جہاں ہم تم ہیں

راہ پر گردشِ ایّام نہیں آسکتی

اور تم گیت کی طالب ۔ مہ و انجم کی اسیر

اور یہ پورا بند!

ہو گیا وعدہ وفا، بات ہوئی، گھر جاؤ
سعیِ ہم رنگیِ جذبات ہوئی گھر جاؤ
جاؤ گھر جاؤ بہت رات ہوئی گھر جاؤ
اس افق پر ہی شبِ تار کو سر کرنا ہے
اس سحر ہی کو محبّت کی سحر کرنا ہے
(زندانی)

نور و آہنگ کا افسانۂ بیتاب لیے
چشمکِ برق و شررِ خندۂ مہتاب لیے

محفلِ لالہ رخاں صبح کا سیلاب لیے

تابشِ جسم میں کچھ انجمِ شب تاب لیے
بجلیاں، خون میں ساکت لیے بیتاب لیے

کتنے ہی قدموں سے منزل کی صدا آتی ہوئی
زندگی رقص میں ہر موڑ پہ لہراتی ہوئی

(معذرت)

آج یہ خواب گاہ ہے بے نور
جال بنتے ہیں ماہ و سال یہاں
زندگی آ مجھے سنبھال یہاں
شوخیِ داستاں بھی ختم ہوئی

(خواب گاہ)

اک یاد کبھی آجاتی ہے
ننھے سے پرندوں کے دل میں جیا قوسی لگے جب خاموشی
ڈسنے کو اندھیری رات بڑھے، بیری ہو ہوا کی سرگوشی
اور بے سمجھے بوجھے لب پر، فریاد۔ کبھی آجاتی ہے
دل تم کو بھول چکا لیکن۔ اک یاد کبھی آجاتی ہے

یہ میرے دل کی ریت ہوئی
کیا جانیے کیسی بیت ہوئی
کچھ وقت کے بکھرے ٹکڑوں کو جب تیز ہوا سلگاتی ہو
دل تم کو بھول چکا لیکن۔ اک یاد کبھی آجاتی ہے

(یاد)

آج بھی مادرِ گیتی کو پیام آتے ہیں
کتنے جھلسے ہوئے خوابوں کے جنازے لے کر

بامِ گردوں سے رسولوں کے سلام آتے ہیں

زندگی کیا ہے فنا کیا ہے مشیت کیا ہے
میں ابھی سوچ رہا ہوں کہ محبت کیا ہے
(افکار)

کتنے رخساروں کا رنگِ آتشیں
کتنے مہ پاروں کی تابندہ جبیں
کتنے پر آشوب جام و سانگیں

دور سے آواز دیتی ہے مجھے
گرمیِ پرواز دیتی ہے مجھے
(وقت)

ایک بوسیدہ و خاموش و فسردہ مینار
زرد رو پودوں کا خفاش کا کنجِ بے سود
پیرہنیاں اس کی سرِ راہ کی عریانی پر
ہر نفس اگتی ہوئی کائی کے مانند ہے دردِ شب و روز
میرے اجداد کی روحوں سے ہے آباد ہنوز
(انجم شناس سے)

ارضِ مغرب کی حسیں دوشیزہ
مجھ سے لپٹی ہوئی شرماتی رہی
نیلگوں آنکھوں کے پردوں میں جھلکتا رہا ان سرد ممالک کی فضاؤں کا سرور
جن کے برفیلے کہستانوں کی وسعت میں شب و روز کئی رقص کے گرداب میں سمٹے ہوئے جسم
(گوتم کی زمیں)

حسن کو جب اداس پایا ہے
میں نے اپنی شکست مانی ہے
(نہ ہونگا رکو فرصت)

انتہائی اختصار برتنے کے باوجود اوپر کے اقتباسات میں آپ کو ان تمام شعرا کی آوازیں سنائی دے جائیں گی جن کے نام میں نے ابھی اوپر لیے ہیں مگر جو بات دیکھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ ان شعرا کے موضوعات، خیالات، شعری اور تکنیکی اثرات قبول کرنے کے باوجود مدنی کی شاعری کا اسلوب ابتدا ہی سے ان تمام شعرا سے بالکل مختلف تھا۔ ان کی آواز ابتدائی اور نئی ہونے کے باوجود اپنے ہم عصر کسی اہم سے اہم شاعر کے اثر کو حاوی نہیں آنے دیتی اور اپنی انفرادیت کو بہر صورت برقرار رکھتی ہے اس کی واحد وجہ یہ ہے کہ ان کی آواز کے تمام تلنے بانے ابتدا ہی سے غالب کے آہنگ سے ہم آہنگ تھے۔ ویسے بھی اردو شاعری میں ایک نئے شعور اور نئی بصیرت کا آغاز ہی غالب کی شاعری اور نثر سے ہوتا ہے۔ غالب کا یہ اثر مدنی صاحب پر صرف تخلیقی طور پر ہی اثر انداز نہیں ہوا بلکہ وہ شعوری طور پر بھی سب سے زیادہ غالب کی عبقریت کے قائل رہے ہیں۔ جس کا ثبوت ان کے شعری مجموعوں کے ناموں اور بعض انتسابات کے علاوہ ان کی تنقیدی تحریروں میں جگہ جگہ ملتا ہے۔ ان تحریروں میں وہ غالب کو اردو کے عہدِ جدید کا وہ نقطۂ آغاز قرار دیتے ہیں جس نے ہندوستان میں مغلوں کے نظام کے مقابل عہدِ جدید اور اس کے علوم اور ایجادات کے تقاضوں کی اہمیت کو سب سے پہلے محسوس کر لیا تھا اور کھل کر نئی تبدیلیوں، جدید شعور اور ایک نئے نظام کے حق میں فیصلہ دے دیا تھا۔ اس اعتبار سے غالب مدنی صاحب کے لیے مغرب کی حقیقت پسندی، سائنسی اور مادّی فکر، نئے عالمی تصوّرات اور حیرت انگیز ایجادات کے عہد کی طرف رخ کرنے والے پہلے کلیدی دانش ور اور شاعر کی حیثیت سے سب سے اہم نام اور قوّت بن کر سامنے آتا ہے۔ چناں چہ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ مدنی کی شخصیت غالب سے صرف تخلیقی طور پر ہی نہیں بلکہ فکری طور پر بھی ابتدا ہی سے متاثر رہی ہے۔

اس کا اثر دکھانے کے لیے نہایت اختصار اور کوششِ جبر کے ساتھ صرف ان کے پہلے ہی مجموعۂ "چشمِ نگراں" کے مندرجۂ ذیل مصرعوں کو پیش کر رہا ہوں، جس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مدنی کی شخصیت پر غالب کتنے تخلیقی انداز میں اثر انداز ہوا ہے باقی دونوں مجموعوں میں تو یہ اثر اور بھی پرکار ہو گیا ہے:

ع ابھی یہ پردۂ جاں ہے کہ ایک پردہ ساز

ع ملیں کے صوت و صدا کے ہزار ہا اوراق

کہ دستِ شوق سے دامن تھا نارسیدہ بہت
تو ہی تو خلوتی دیر آشنا نکلی

ع علم و عرفاں کی غلط بینی یہ بہم کا نظام

ع کتنے اوہام کے اصنام ہیں معبود ابھی

ع جنبشِ دشتِ تغیّر سے نہ منزل ہے نہ میں

ع لبوں پہ شکوۂ بیداد زندگانی ہے

ع وہ اساطیرِ جنوں خیز وہ پارینہ حدیث

ع وقت کا محبس تاریک ہوئی بزمِ وجود

ع میں بھی آئینۂ اسرار ہوں جامِ جمشید

ع اک کمیں گاہِ جنونِ فتنہ ہائے روزگار

ع کبھی اک کاسۂ دریوزہ گری فرصتِ زیست

ع خواب و بیداری و تفسیرِ جہانِ صدرنگ

ع شعلۂ جاں سے جو روشن ہیں وہ شب ہائے وصال

اور اس نظم کے ان آخری مصرعوں میں یہ اثر کتنی بے ساختگی اور شعور کے ساتھ آگیا ہے:

کون بیگانۂ آغوش ہوا میرے بعد
شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

ع خط آتش تھا نو عمری کا جادہ

کتابِ قیس کا اک حرف سادہ
لگا کہنے کہ دیوارِ دبستاں
اثر اچھا نہیں رکھتی جنوں کا

اس کی خلوت حدیثِ آدم و خلد
اس کی جلوت نگار خانۂ چیں

اس کا اندازِ کافری مت پوچھ
قبلۂ زندگی و کعبۂ دیں

اس کے عہدِ وصال کی باتیں
یک دگر اختلاطِ سنگ و سبو

وہ کہ تارِ قبائے مریم سے
چاک کرتا ہے معصیت کا فور

ع یہ میرا جام سفالیں یہ خانہ سازِ شراب

ع متاعِ نور یہ یک کاسۂ گدائی تھی

ع سرشتِ خاک کو پائے ہوئے سے ہیں مہ و سال

ع نیشتر ہی سہی پیوستِ رگِ جاں کر دیں

ع زمزموں کی ترمِ جولاں موج کا یہ پیچ و تاب

ع عود و عنبر کے دھوئیں میں گم ہیں بے اشکالِ خواب

ع شیشۂ ساعت میں آوارہ بگولوں کا خرام

ع ایک موسم کا تغیّر کروٹیں لینے لگا

ع برگِ گل کی طرح جادہ ہے نگاہِ یاس کا

ع موجِ صہبائے جنوں اک گرمیٔ رگ ہائے تاک

ع رہ سپاری کا صلہ ہے گردِ رہ کا پیرہن

کب سے ہے غوغائے بے آہنگ انساں کی پکار

اور اس مجموعہ کی آخری نظم "دستِ حنائی تک" میں تو غالب کا آہنگ ایک مستقل اسلوب کی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس لیے اس نظم کا صرف پہلا بند، میں مزید مثالیں دینا بے کار سمجھتا ہوں:

نہ پوچھ اے جانِ جاں آوارگانِ شوق کا احوال
نہ ان کا شوق واماندہ نہ تیری رہ گزر پامال
ہوائے ہجر بھی آتش اثر ہے، درد بھی سیّال
نوا کو پردہ ہائے ساز میں خاموش رکھا ہے

یہاں مدنی صاحب کی فکر کی بات آئی ہے تو اس سلسلے میں اگر دو ایک باتیں ذہن میں رہیں تو انھیں سمجھنے میں زیادہ مدد مل سکے گی۔ ان میں پہلی بات تو یہ ہے کہ مدنی صاحب اپنے عہد کے جدید سینیر شعرا اور ہم عصر شعرا سے اس لیے مختلف رویّہ رکھتے ہیں کہ وہ ایک ترقی پسند شاعر بلکہ ترقی پسند نقطۂ نظر کے وفادار ترین شاعروں میں سارہ عمر شریک رہنے کے باوجود ترقی پسند شعرا کی طرح محض سوشلزم یا کمیونسٹ انٹرنیشنل یا روس کی اشتراکی ریاست اور ایک عہد میں اس کی کامیابیوں اور مارکسزم یا ماؤازم سے متاثر ہو کر ترقی پسند شاعر نہیں بنے تھے بلکہ وہ بنیادی طور پر مغرب کی نئی علمی جہتوں سے سائنسی اور معاشی تصوّرات اور جدید صنعتی انقلاب، شہری تمدّن اور انسانیت کی تاریخ کے سب سے نئے روشن اور ترقی یافتہ باب نعمتوں کے پورے وجود سے نا صرف قائل بلکہ اسے انسانیت کے لیے ایک رحمت خیال کرتے آئے ہیں۔ اشتراکیت یا روسی انقلاب تو اسی مغرب کی نشاۃِ ثانیہ کی ایک بنیادی لہر یا اس کے بعض تصوّرات اور معاشرتی

تبدیلیوں کا ایک خاص ردِّ عمل اور لازمی نتیجہ تھا، اسی لیے مدنی صاحب کی شاعری عام ترقّی پسند شاعری سے بلند ہو جاتی ہے کیوں کہ ان کی شاعری عمومی طور پر ترقی پسند شعرا کی طرح صرف ترقّی پسند منشور کے پاپولر اور جذباتی نعروں یا روس کے سیاسی فیصلوں تک محدود نظر نہیں آتی اور نہ روسی سیاست کے عالمی فیصلوں کی وقتی کامیابی یا ناکامی کے نتیجے کی پابند نظر آتی ہے۔ مدنی صاحب کی شاعری اس سے ایک بلند سطح اور عالمی انسانی شعور کی غیر محدود فضا میں سانس لیتی ہے۔ ایک اور اہم پہلو جو مدنی کی شاعری کو عمومی ترقی پسند شاعری سے ممیّز کرتا ہے ان کا سیاسی شعور ہے، انھوں نے اپنے مزاج کے مطابق ایک نہایت پیچیدہ اور اہم عالمی سیاست کے دور میں خود کو صرف روس کی سیاسی پالیسی کا تابع نہیں سمجھا بلکہ بائیں بازو کی سہی، مگر عالم گیر سیاسی، معاشی اور فکری تحریکوں اور مغرب کے اہلِ دانش اور مختلف شعبوں میں ان کے غیر معمولی تصوّرات کے تنوّع سے روشنی حاصل کی ہے۔ اس کا ایک سامنے کا ثبوت ان کے تیسرے مجموعۂ کلام 'نخلِ گماں' میں ان نظموں سے ملے گا جو سر چارلس چپلن، پروفیسر ٹائن بی کے لیکچر کے بعد، برٹر ینڈ رسل، پروفیسر جولین ہکسلے، ڈزنی لینڈ اور پکاسو کا کبوتر، کے زیرِ عنوان لکھی گئی ہیں۔ گو کہ یہ نظمیں زمانی اعتبار سے 'چشمِ نگراں' اور 'دشتِ امکاں' کے درمیانی، دور پر مبنی ہیں مگر مدنی صاحب نے ان نظموں کو یا تو اپنے پہلے دو مجموعوں میں کسی وجہ سے شامل نہیں کیا یا پھر انھوں نے 'نخلِ گماں' میں اپنے غیر طبع شدہ کلام کو شعوری طور پر شامل کر کے اُس عہد تک، اپنے تمام کلام کی اشاعت کرا دی ہے۔
جہاں تک عالمی سیاسی شعور کا سوال ہے صرف ایک ہی ترقّی پسند شاعر مدنی صاحب سے سینیئر اور باخبر نظر آتا ہے اور وہ فیض ہیں۔ جو نا صرف اپنے عہد کے دیگر ممتاز شاعروں کے مقابل بین الاقوامی اجتماعی شعور اور انسانیت کے نئے منشور کا اظہار اپنی شاعری میں کرتے ہیں، بلکہ اپنی دردمندی، رومانیت اور غنائیت کے شاعرانہ جوہر کی بنیاد پر سب سے زیادہ اچھے اور بڑے ترقّی پسند شاعر سمجھے جاتے ہیں۔
لیکن مدنی کی شاعری مجاز، فیض، راشد اور کہیں کہیں اقبال، جوش، میراجی، اختر شیرانی اور اختر الایمان سے متاثر ہونے کے باوجود اپنے مخصوص فکری لب و لہجے کے

ساتھ ساتھ، اپنے موضوعات اور تخلیقی عمل میں بیسویں صدی کے ایک گہرے انسانی شعور اور مغرب کی وسیع علمی اور فکری کائنات سے جڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ جو ترقی پسند شعرا کی باقی پوری کھیپ پر اس لیے بھاری پڑتی ہے کہ وہ ترقی پسند خیالات کی جذباتی اور بچپاتی ہوئی رقت آمیزی سے کہیں آلودہ نہیں ہوتی بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ ان کے شعری اسلوب اور فارسی آمیز لب و لہجے میں اس کی گنجائش ہی موجود نہیں ہے۔ مدنی صاحب کا شعری آہنگ اگر ایک طرف اپنے مزاج ... فطرت کے مطابق غالب کے اسلوب کی یاد دلاتا ہے تو دوسری طرف اس کا فارسی لب و لہجہ بھی، اس آہنگ کو فکری عمل بنانے میں اور طرزِ غالب کے قریب لانے میں مدد دیتا ہے۔

اسی فارسی آہنگ کی وجہ سے بعض لوگوں کو یہ شبہ ہوا کہ مدنی صاحب کی شاعری پر ن۔م راشد کے اثرات خاصے گہرے ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ مدنی صاحب، راشد کی ذہانت، انفرادیت، تکنیکی مہارت اور جدید شعری تجربات کے بہت قائل رہے ہیں اور ان سب کا اثر مدنی کی شاعری پر بھی اتنا پڑا ہے، جتنا جدید تکنیک برتنے والے کسی شاعر پر نظر آتا ہے لیکن مدنی صاحب کے ہاں یہ اثر اپنے پہلے مجموعے 'چشمِ نگراں' کے تہائی سفر کے بعد بہت دھیمی سا رہا ہے، اس کا بنیادی سبب 'ماورا' کے ابتدائی کلام کے بعد ن۔م راشد کی ذہنی سمت بدل جانے کی وجہ سے سامنے آتا ہے کیوں کہ مدنی صاحب ابتدا ہی سے سیاسی شعور کے اعتبار سے ترقی پسند زاویۂ نظر کے حامل رہے ہیں اسی وجہ سے راشد کا اثر ابتدا میں بھی فیض اور مجاز کے مقابل کم تر اور اختر الایمان جیسا رہا ہے۔ ویسے تکنیکی طور پر بھی مدنی کے ہاں معرا نظم کی حیثیت کم تر اور آزاد تقریباً نہ ہونے کے برابر ملتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ن م راشد سے اثر قبول کرنے کا شبہ جن لوگوں کو ہوا ہے وہ فارسی اسلوب کے گاڑھے پن کی وجہ سے ہوا ہے۔ جدید شاعروں میں فارسی اسلوب کا اثر مجاز اور فیض کے کلام پر بھی نظر آتا ہے اور انھیں دوسرے ترقی پسند شعرا سے اسی بنا پر مختلف بھی بناتا ہے، لیکن راشد کے ہاں 'ماورا' کے بعد یہ اثر بہت زیادہ بڑھ گیا ہے۔ 'ایران میں اجنبی'

والے مجموعے کے مرتّب ہونے کے ساتھ ساتھ راشد کے ہاں جدید تکنیک کے ساتھ متعلّق فارسی کے استعارات بڑھنے لگے تھے اور ایک ہی عشرے کے بعد اس کی زیادتی نے ان کے کلام کو ایک جامد اور گنجلک اسلوب میں تبدیل کر دیا تھا، جس سے راشد کے کلام میں ابہام اور افہام و تفہیم کے لحاظ سے کئی پیچیدہ سطحیں پیدا ہوتی رہیں، اب خواہ ن م راشد سے زیادہ شاعرانہ اور تخلیقی اعتبار سے تمام ترقی پسند شعرا اور خصوصیت سے فیض سے بہتر سمجھتے رہے ہوں یا اُسے اردو شاعری کی سب سے انٹلکچول سطح قرار دیتے ہوں مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے آخری تینوں شعری مجموعے اردو کے عام قاری کے لیے شاعری کا نہیں بلکہ ابلاغ کا مسئلہ بن جاتے ہیں۔ حالاں کہ ن۔م راشد میں ایک بڑا اہم شاعر موجود تھا جس کا اسلوب بھی بڑا تازہ اور متاثر کن تھا، شاید ماورا کی کامیابی اور مقبولیت کی یہی وجہ تھی! لیکن اس دور کے بعد ان کے کم از کم نصف کلام میں فارسی استعارات اور تلازمات کے غلبے کی وجہ سے ایک منجمد اور بے رنگ فضا پیدا ہو گئی تھی، یہ راشد کی کوئی مجبوری نہیں تھی کیوں کہ اسی دور میں ان کی دو ایسی جدید تکنیک کی نظمیں بھی ملتی ہیں، جن کو اردو کی جدید شاعری کی بہترین نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ اور ان میں بڑی جان اور تازگی بھی ملتی ہے۔ "کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم" اور "زندگی سے ڈرتے ہو؟" مدنی اور راشد کی شاعری کا فارسی لب و لہجہ بنیادی طور پر دو مختلف اسالیب اور آہنگ رکھتے ہیں۔ ان میں سے ایک کا تعلّق براہِ راست جدید فارسی شاعری اور مغربی شاعری کے تکنیکی تجربات سے تھا اور دوسرے کا اردو میں غالب کے اسلوب سے متاثر روایت سے۔ اس سے زیادہ مماثلت ان دونوں شاعروں کے درمیان کم از کم مجھے تو نظر نہیں آتی۔ مدنی پر غالب کا اثر اس حد تک جاتا ہے کہ وہ غالب کی شاعری کے کمزور پہلوؤں تک سے متاثر ہو جاتا ہے۔ بعض نقّادوں نے ان کے کلام میں ابہام اور ژولیدہ فکری کی نشان دہی کی ہے اور یہی کمزوری غالب کی بھی ہے جو بعض فارسی تراکیب کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ کلامِ غالب میں کچھ نقّادوں نے تعقیدِ معنوی اور صوتی تنافر کی نشان دہی اکثر جگہ کی ہے، مدنی کے ہاں بھی یہ کمزوری بعض الفاظ کے استعمال میں محلِّ نظر ہے۔ لیکن یہ طے ہے کہ وہ پوری جدید اردو شاعری میں پہلے شاعر ہیں جو تمام جدید موضوعات اور

جدید زمانے کے عالمی تقاضوں اور عصرِ حاضر کی روح کو اپنے اندر جذب کرنے کے باوجود، اپنے اسلوب میں ان جدید اور ترقی پسند شاعروں سے بالکل مختلف نظر آتے ہیں۔

مدنی صاحب کی شاعری کے بارے میں ایک اور عجیب بات یہ ہے کہ جو پہلو ان کو مذکورہ ترقی پسند شعرا سے بلند اور مختلف کر دیتا ہے، وہی پہلو ہماری شعری روایت کے تقابل میں ان کے قد اور کاٹھ کو کم کرتا نظر آتا ہے۔ یہ اس طرح کہ ترقی پسند شعرا کی عمومی تنگ فکری، محدود شعور اور تخلیقی سطح سے بلند ہونے کے باوجود مدنی کی شاعری کا تخلیقی دائرہ اور کائناتی تصوّر، ہمارے بنیادی شعری سرمائے کے مقابل سکڑا ہوا نظر آتا ہے۔ دراصل مدنی جدید شعری روایتوں اور نئے تخلیقی تجربات کے بہت سے قابلِ قدر امکانات کو پورا کرنے اور پیدا کرنے کے باوجود ایک ادھورا تصوّرِ کائنات رکھتے ہیں اور حقیقتوں کی ایک سطحی تعبیر کرتے ہیں اس کی وجہ وہی ہے جو اوپر بیان کی جا چکی ہے یعنی وہ زندگی کے جدید مادّی شعور ہی کو سب کچھ مانتے ہیں اور مادّی شعور بھی وہ جس کی بے شمار تعبیرات پچھلے تین سو برسوں میں مغرب نے سائنسی ترقی، سائنسی انکشافات اور جدید تصوّرات کی صورت میں پیش کی ہیں۔ جب کہ دنیا بھر کی تخلیقی روایات اور خود مغرب کا کلاسیکی ادب ہمیشہ سے زندگی کے حقائق اور انسانی شعور کے باوجود کائنات کی وحدت کا ایک ایسا کلّی اور بھرپور تصوّر پیش کرتا آیا ہے، جس میں وجود کے خارجی اور باطنی تمام محرّکات، حسیّات اور تجربات ایک ہو کر تخلیقی عمل کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ میں یہاں یقیناً کسی مابعد الطبیعاتی یا روحانی یا مذہبی تصوّرِ حقیقت کی کوئی بات نہیں کرنا چاہتا، جس کا مدنی صاحب کے تصوّرات سے کوئی تعلق ہے بھی نہیں، مگر ہر زبان کی اعلیٰ شاعری صرف مادّی و خارجی محرّکات اور انسان کے خارجی اور دنیوی تجربات تک محدود نہیں ہوتی، وہ بڑی شاعری اسی وقت بنتی ہے، جب وہ انسانی وجود کے تمام مادّی اور خارجی محرّکات کے ساتھ اس کے باطنی عوامل، کائناتی تصوّرات اور ماورائے مادّہ عوامل کو بھی سمیٹ لیتی ہے اور ایک انسانی کُل اور تخلیقی وحدت کے ساتھ اظہار میں آتی ہے۔ ہماری اپنی تہذیبی روایت اور اردو شاعری میں بھی اگر ہم اس کے مابعد الطبیعاتی تصوّر کو نظر انداز کر کے بھی دیکھیں تو ولی سے

سے فراق تک آپ کو اچھی شاعری میں مکمل انسانی اور تخلیقی وحدت ملتی ہے، وہی ہماری
شاعرانہ اقدار کی اعلیٰ ترین جہت ہے۔ جب کہ فراق گورکھپوری جو خود بھی صرف جدید
تصوّرات کے حامل ہی نہیں تھے بلکہ ترقی پسند ہونے پر بھی اصرار کرتے تھے اس کے
باوجود ان کے ہاں ہمیں کوئی محدود یا زندگی کا یک رُخا تصوّر، ادھورا تخلیقی تجربہ یا محض
مغرب سے متعلق جدید یا سائنسی فکر پر انحصار نہیں ملتا۔ اس اعتبار سے مدنی کی شاعری
پر غور کیجیے تو وہ اگر ایک طرف ایک مخصوص جدید فکر، سائنسی اور معاشرتی تصوّر کے
لحاظ سے عمومی ترقی پسند شاعری سے بلند نظر آتی ہے تو دوسری طرف ہماری بنیادی
شعری روایت کے مقابل محدود بھی ہو جاتی ہے۔ مدنی کی شاعری پر اس نقطۂ نظر سے
جب بھی میں نے غور کیا تو اس کا ایک ہی پہلو مجھے محلِ نظر معلوم ہوتا ہے۔ جسے یہاں بیان
کرنے میں، یقیناً میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتا۔ میں نے ہندوستان کے مختلف خطّوں اور
ادبی پس منظر میں مختلف تخلیقی تجربات اور تخصیصی طرزِ احساس کی ماہیت پر جب بھی غور
کیا تو مسلم اقتدار کے بنیادی اور مرکزی تہذیبی خطّوں اور غیر مرکزی علاقوں کے ادبی اور
تہذیبی شعور میں بڑا فرق محسوس کیا ہے۔ اُس فرق کا ایک سبب تو وہ مسلمان نسلیں ہیں،
جو مرکزی اقتدار کے علاقوں میں باوجود اقلیت میں ہونے کے، اپنی معاشرتی اور تہذیبی
برتری کی وجہ سے یا دوسری تہذیبوں اور قوموں پر غالب ہونے کی وجہ سے، آسودہ
خاطری اور خود اعتمادی کے رویّے کا اظہار ہر سطح پر کرنے کی عادی رہی ہیں۔ چناں چہ
ایسے علاقوں میں مسلمان طبقات ایک مسلسل اور مرکزی روایت سے جڑے رہنے
میں تہذیبی، تخلیقی اور فکری آسودگی کے حامل اور عادی ہوتے ہیں، لیکن جو مسلمان
مرکزی اقتدار سے دور اور غیر مسلم اکثریت کے غلبے والے علاقوں میں پیدا ہوتے ہیں
ان میں ویسی ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی آسودگی پیدا نہیں ہو پاتی۔ یا تو وہ اپنے وجود
کے اثبات کی کچھ کڑیاں گم کر دیتے ہیں یا اُن کا وجود خود کو تشنہ، نا آسودہ اور اجتماعی احساسِ
کمتری میں گھرا پاتا ہے۔ مغلوں کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کے بعد ہندوستان
کے ان بچھڑے ہوئے اور مرکز سے کٹے ہوئے علاقوں میں، جدید مسلم نسلیں اسی وجہ سے
ایک طرف مسلمانوں کے زوال اور اقتدار سے محرومی کی وجہ سے متاثر ہوئیں تو دوسری

طرف مغرب کے نئے علوم وافکار اور ان کی سائنسی ایجادات اور غلبے کو ان کی برتری کا ایک فطری عمل سمجھ کر اس کے سامنے سپر انداز ہو گئیں۔ اسی سبب سرسید کی تحریک کو جو مغرب کی برتری کو تسلیم کرنے کی سب سے بڑی سعی تھی، ان علاقوں کے مسلمانوں میں بڑی مقبولیت حاصل ہوئی، جو اپنے اپنے علاقے کے اکثریت کے ردِ عمل سے پہلے ہی مرعوب تھے، اب یہ بات خواہ آپ کو کتنی بھی عجیب معلوم ہو مگر مدنی صاحب کی شاعری اور ان کے پورے ذہنی رویے میں مغرب کو ہر اعتبار سے ایک برتر اور حقیقی طور پر نئے زمانے کی سب سے بڑی قوت تسلیم کرنے کا عمل ابتدا ہی سے ملتا تھا، مغرب کے علوم وافکار ان کی ایجادات اور سائنسی تصورات کے مقابل مدنی صاحب جب بھی اپنی نظموں میں مشرق اور قدیم عہد اور زندگی کو پیش کرتے ہیں تو وہ اسے ایک پُراسرار اوہام میں لپٹی ہوئی نیم تاریک، افسردہ، زوال آمادہ علامتوں اور مٹتی ہوئی صورتوں میں دکھاتے ہیں اور محسوس بھی کرتے ہیں۔ "چشمِ نگراں"، میں خواہ "رات کی قبر" ہو یا مادر گیتی سے "انجم شناس سے" ہو یا "گوتم کی سرزمین" اور یا ان کے آخری مجموعے "نخلِ گماں" کی نظمیں آغاز، "روحِ عصر" اور "وقت" - ہر جگہ ماضی ایک دھندلکے میں لپٹا ہوا، غبار آلود تصویر کی صورت میں نظر آتا ہے، جس کو وہ سائنس اور اشتراکی فکر کے مقابل تارِ عنکبوت سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے، یہ مدنی صاحب کی شخصیت اور فکر کا ایک بنیادی اور فطری عمل ہے، جس کے بغیر ہم جدید شاعری میں ان کی معنویت کا سراغ نہیں لگا سکتے اس بنیاد پر مدنی صاحب، مغرب کے جدید علوم اور سائنسی فکر کو، انسانیت کا سب سے اہم اور روشن باب ہی قرار نہیں دیتے، بلکہ اسے انسانیت کا واحد یقینی مستقبل بھی قرار دیتے ہیں۔ اس فکر کی ترکش کا ایک تیر ان کے خیال میں اشتراکی نظریات اور روس میں اشتراکی انقلاب کی کامیابی بھی تھی ـــــ اب خواہ ہم اس پورے عمل کو کتنی بھی حقیقت پسندی یا روشن خیالی قرار دے لیں، مگر یہ تصور زندگی اور انسانیت کا صرف ایک ہی رخ دکھاتا ہے اور پیش کرتا ہے جو کسی شاعر کو نہیں، بلکہ ایک سیاسی ذہن اور جدید فکر کے کسی دانشور ہی کو زیب دیتا ہے۔ یہ عمل اکثر اچھے ترقی پسند شاعروں کے پس منظر میں بھی کام کرتا نظر آتا ہے، مگر مدنی کی شاعری اور شخصیت دوسروں سے

اس لیے مختلف نظر آتی ہے کی وہ خود کو اگر ایک طرف اشتراکیت اور روس کے سیاسی منشور کے تابع نہیں رکھتے تو دوسری طرف بیسویں صدی کے آدمی کے گرد، گردش کرتی ہوئی ہزاروں کائناتوں اور جدید زمانے کی انسانی تجربات کی صداقتوں اور حسیات کی ہزار چہرہ تعبیرات سے خود کو کاٹ کر اسے صرف سائنس کے حوالے سے پہچاننا چاہتے ہیں۔

یہ ایک بدنصیبی کی بات ہے کہ اختر الایمان اور عزیز حامد مدنی والی نسل کو ایسے نقاد بھی میسر نہ آسکے جو مجاز، فیض، میرا جی اور راشد کو حاصل ہوئے تھے، جس کی وجہ سے اس نسل میں اختر الایمان عزیز حامد مدنی اور مختار صدیقی سے لے کر مجید امجد تک کسی شاعر کو کوئی توجہ حاصل نہ ہو سکی اور ہمارا جدید تنقیدی ادب کوتاہی داماں کا شکار ہو گیا، اسی بنا پر مدنی صاحب پر بھی وہ کچھ نہیں لکھا جا سکا جس کے وہ بجا طور پر مستحق تھے۔ اس بے توجہی کی دو تین بنیادی وجوہ ہیں، جس کا ذکر کرنا یہاں ضروری ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ان کے ہم عصر ہم خیال نقادوں کو اپنے شاعرانہ ذوق اور تنقیدی رائے پر وہ اعتماد نہیں تھا، جس کی وجہ سے وہ اپنے عہد کے نئے شاعروں کے بارے میں کوئی پیش گوئی کرنے کا خطرہ مول لے سکتے؟ اور دوسری بات یہ تھی کہ تقسیم ہند کے وقت ادب کی اجتماعی فضا، تبدیل ہو کر ایک ایسے موڑ پر آ گئی تھی، جہاں ہندوستان اور پاکستان کی ادبی سرحدیں سکڑ گئی تھیں اور تقسیم ہند کے بعد نئے ابھرتے ہوئے شاعروں اور نقادوں نے مذکورہ نسل کو نظر انداز کر کے "اپنے اپنے گروہ اور "لابیز" بنا کر اپنی شخصیت سازی کی مہم بھی شروع کر دی تھی۔ حالاں کہ ابھی تو ان کے شعری حد و خال بھی واضح نہ ہو سکے تھے۔ خودستائی اور اپنے اپنے گروہ کی غیر معتبر مدح سرائی کے لیے ان "لابیز" کے نئے نئے آرگن نکالنے اور رسالوں پر قبضہ جمانے کی روش ہی کی وجہ سے ادب میں ایک ایسا منفی رجحان پیدا ہوا، جو آگے چل کر کتابوں کی تقریبات کی ناپاک اور بے معنی سرگرمی میں تبدیل ہو گیا اور غالباً اسی وجہ سے ۱۹۳۶ء اور ۱۹۵۰ء کے درمیان ابھرنے والے شعرا پر وہ کام نہ ہو سکا، جو ہمارے موجودہ ادب کی گمشدہ کڑیوں کو ملا سکتا؟ اس صورت حال کو اور زیادہ سنگین مدنی صاحب کے اپنے رویے نے بھی بنا دیا تھا جو ادب کی ان اقدار کے نمائندے تھے، جس کی رو سے اپنے بارے

میں سوچنا یا اپنے حوالے سے بات کرنا معیوب بات سمجھی جاتی تھی، وہ جس طرح عام زندگی میں اپنے بہت سے تقاضوں سے بے نیاز ایک خاص رویّے کا مظہر ہیں، بالکل اسی طرح انھوں نے اپنی شاعری کے بارے میں بھی بے نیازی کا رویّہ برتا اور اس کا نتیجہ ظاہر ہے مگر یہی رویّہ ہماری تخلیقی اقدار کی سچائی اور بڑائی کا ثبوت مہیا کرتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ نظریاتی بعد اور ادب و شعر کی افہام و تفہیم اور ذہنی سمتوں کے فرق کی وجہ سے، غیر ترقی پسند ادیبوں نے بھی ماسوا دو ایک کے مدنی صاحب کی شاعری پر وہ توجہ نہیں کی، جو ان کی شاعری کا منصب اور تقاضا تھا۔ بہر حال مدنی صاحب کی شاعری کے بارے میں جو دو تین باتیں کہی گئی ہیں، ان میں سے ایک آدھ پہلو پر یقیناً یہاں بھی غور کیا جا سکتا ہے، مثلاً ایک بات یہ کہی گئی ہے کہ مدنی جدید شاعروں میں وہ پہلے شاعر ہیں جو شہری زندگی، اس کی سفاکیت کے ساتھ ساتھ، صنعتی زندگی اور اس میں انسانیت کی تذلیل کے بعض اہم پہلو اپنی شاعری میں سمو دیتے ہیں، جس سے شہری مخلوق کے مسائل، دکھ درد اور انسانیت کے مستقبل کی نقش گری کی گئی ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ عہدِ جدید کا سب سے نمایاں علامتی اور استعاراتی اظہار ہماری شاعری میں شہری زندگی ہی کے حوالے سے ہوا ہے، فراق اور مجاز سے لے کر مختار صدیقی اور مجید امجد تک اس کی متعدد خوب صورت شعری تمثیلیں ہماری نظم جدید کا احاطہ کرتی ہیں، لیکن ہمارا جدید شہر اپنے پھیلاؤ اور وسعت اور عہدِ جدید کی فکری اور حسی تصویروں کے ساتھ اپنے تضاد اور تصادم کی جیسی فطری اور طبعی تصویروں کے ساتھ مدنی کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اس کا کوئی تقابل کسی اور شاعر سے ممکن نہیں۔

اس اعتبار سے 'چشم نگراں' کی آخری نظموں میں جو فکر نمایاں ہونی شروع ہوتی ہے وہ 'دشتِ امکاں' میں مدنی کی شاعری کا بنیادی موضوع بن جاتی ہے، "سرما کی ایک رات" ہو یا "چوبل" "فرسٹ ٹرد جن" ہو یا "آپریشن تھیٹر"، "آخری شام" ہو یا "خود کلامی"، "کوئی شاخِ آشنا" ہو یا "درونِ خانہ"، "آخری رات" ہو یا "شہر کی صبح" "اُٹے گھومتے چاک" ہو یا "ایرپورٹ کی رات" اور "وداع" سب میں شہری زندگی کے حوالے سے، مدنی اپنے سیاسی شعور کے بل بوتے پر عالمی انسانیت کی بنتی اور بگڑتی ہوئی صورتوں

کو بڑے خوب صورت انداز سے دکھاتے ہیں حالاں کہ ترقی پسند تحریک کا شاید ہی کوئی ایسا چھوٹا یا بڑا شاعر ہوگا، جس نے شہروں میں آنکھ نہ کھولی ہو یا زندگی کا بڑا حصّہ ان میں نہ گزرا ہو، مگر مدنی شہری زندگی کے حوالے سے جتنی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ، سیاہ و سفید اور انسانیت کی بقا کی جنگ لڑنے والے اور اس کو برباد کرنے والوں کے درمیان ایک معرکے کی صورت میں اس انسانی صورتِ حال کو دیکھتے اور دکھاتے ہیں اقبال کے بعد سوائے راشد اور فیض کے کوئی شاعر اس عالمی صورتِ حال کو اردو شاعری کے شب و روز تک نہیں لا سکا ہے، مگر مدنی کے ہاں یہ موضوعات جن علامتوں اور استعاروں میں ظاہر ہوتے ہیں وہ عام ترقی پسند شاعروں کو چھو کر بھی نہیں گزرتے۔ یہ ان کے لیے اس لیے ممکن بھی نہ تھا کہ اس سیاسی شعور اور عالمی قوتوں کی کشمکش کو سمجھنے کے لیے، جس بصیرت کی ضرورت تھی وہ ان میں سے اکثر میں تھی ہی نہیں۔ مدنی صاحب نے زندگی کو جس طرح بیمار اور اجتماعی زندگی کو استحصالی اور استعماری قوتوں کی جن انسان کُش مکروہ صورتوں میں دیکھا اور دکھایا ہے، اُس کی وجہ سے ان کی شاعری میں بعض مخصوص علامتیں ان کی شناخت بن گئی ہیں۔ بعض لوگوں نے اس حوالے سے کچھ دل چسپ جملوں کا بھی استعمال کیا ہے۔ مگر مدنی کے ہاں زندگی کے یہ منفی اور تمثیلی شعری پیکر، ابتدا ہی سے ان کی شاعری کا سب سے نمایاں وصف رہے ہیں، جن کو میں یہاں صرف 'چشمِ نگراں'، میں سے نہایت اختصار کے ساتھ پیش کر رہا ہوں:

ع تیرہ و تار خیالات کے آسیب نہ ہوں

ع اک کمیں گاہِ جنونِ فتنہ ہائے روزگار

ہم جدھر جائیں اک آسیب صدا دیتا ہے
اک نہ اک حلقۂ زنجیر بڑھا دیتا ہے

بجھنے والی شمعیں دو ایک رہ گئیں داغِ جذام

دہی ہیں حاشیے پر شہر کے دو چار قندیلیں
اندھیرے کے فسوں سے نقش بر دیوار قندیلیں
شبِ تاریک کے بستر پہ یہ بیمار قندیلیں

اور یہ پورا بند!

یہ شبِ تار یہ محرابِ صد آثارِ کہن
آہ یہ کثرتِ دم و خفّاش کا پر ہول وطن
فہم و ادراک سے چھٹتے نہیں بے جان گہن
نالۂ بوم میں سینوں کی دھڑک گم ہے ابھی
اک سیاہی میں ستاروں کی چمک گم ہے ابھی

'چشمِ نگراں' کے بعد 'دشتِ امکاں' میں ان کی نظم "پچھلے پہر کا چاند" میں یہ علامتیں اردو شاعری کا حصّہ بن کر ہمیشہ یادگار رہیں گی۔ ایسی دو ایک مثالیں جو ذہن میں گھن کھجورے کی طرح پیوست ہو جاتی ہیں اور کبھی محو نہیں ہوتیں، دیکھیے:

بیضوی ماہتاب سوئے افق
ایک یرقاں زدہ مریض کی آنکھ

. . . .

ربط کی سعی میں ہیں ماضی و حال
پارۂ گوشت برسرِ چنگال

اور یہ پورا بند

نیند نے ڈال دی ہے اپنی کمند
سو گیا ایک ریچھ کی مانند
اوڑھ کر برف کا مہیب غلاف
ران، شانے، کھلے ہوئے موباف

اک خلش رہ گئی ہے زیرِ ناف

ماں تری اولاد قاتل، چور، مجرم، داغ، درد
شپّرک، مارِ سیہ، خنزیر، ناخن، ڈنک، زہر
کینہ پرور سائے اک کھلتی ہوئی عصیاں کی فرد

مدنی کی شاعری کے موضوعات میں ایک بات یہی گئی ہے کہ ان کی شاعری میں سائنسی عہد کی نعمتوں اور برکات کو اس کے تخریبی پہلوؤں کی سفّاکی کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے کہ شہری اور مشینی زندگی اپنے مصائب، سفّاکی اور تخریب کے ساتھ انسانیت کے مستقبل کی تعمیر نو اور نوید بن جاتی ہے۔ یقیناً مدنی کی شاعری میں ان کی فکر اور شعور کا یہ عمل، انھیں اردو کا سب سے باخبر جدید شاعر اور صنعتی شہروں کے درمیان بسر کرنے والے انسانوں کے تنگ و تاریک فلیٹوں کی زندگی میں بسر کرتے ہوئے، ایک مسلسل دفاعی جنگ اور فتح کی طرف بڑھتے ہوئے نظام کی بشارت دیتا ہے۔ ان کی نظم "آپریشن تھیٹر" پڑھیے تو اس میں آپ کو سائنس استحصالی قوتوں کا حربہ بن کر بھی انسان کے مستقبل کی ضمانت دیتی ہے، یہ بند دیکھیے:

جنگ، افلاس، قحط، بیکاری
بے حسی کی فصیل اور انساں
حادثوں کی یہ تنگ دیواری
دور تک اک محاذِ خاموشی
تیرے جوڑے ہوئے غنیموں کی
چارسو خندقوں میں روپوشی
درد کے سیلِ بے پناہ میں ہے
ہر جری ایک رزم گاہ میں ہے
تیغ کی دھار موڑ دیتی ہے
ضرب، ہر کرم زہر آگیں کی

آہنی ڈھال توڑ دیتی ہے
ایک ذوقِ طلب سے جلتا ہے
سینۂ زندگی کا زخم ابھی
سبب بے سبب سے جلتا ہے
قصۂ زخم و اندمال نہ پوچھ
جنگ جاری ہے ہم خیال نہ پوچھ

ان کی فکر کا یہ پہلو ان کی تمام اہم نظموں میں نمایاں رہتا ہے، اختصار کے ساتھ ایک اور جگہ سے یہ مصرعے دیکھیے:

مخملی و ساہی اندھیرے میں ہیں بے مہری سے داغ
سیب، چاقو، اکسرے، پیوند اور سقاک وقت
وقت ہی اک کشتِ نو ہے، وقت ہی ویران باغ

ساعتِ جولاں ہے گویا فرصتِ تعبیرِ وقت
اک صفرِ ناطاقتی کا اک صفرِ پیدائی کا
اک تغیر، اک اجل، اک درد، اک تقدیرِ وقت

اس قسم کی تمام نظمیں مدنی صاحب کی فکر کا سب سے اعلیٰ اور بھرپور اظہار کرتی ہیں اور یقیناً یہ اردو کے کسی بھی جدید شاعر سے بالکل مختلف تخلیقی عمل کی مثالیں ہیں۔ ان نظموں میں مدنی صاحب سائنس اور جدید علوم کے تخریبی یا انسانیت کش عمل کی مذمت کے لیے اشتراکیت کو یا بائیں بازو کی سیاست کو انسانیت دوستی کا موثر ہتھیار بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہی عمل تقریباً ان نظموں میں بھی نظر آتا ہے، جن میں وہ جدید دور کے تاریخ ساز کارناموں کو مغرب کے علوم و افکار، نشاۃ الثانیہ کے حوالے سے انسانی تاریخ کے سب سے اہم دور کی صورت میں خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اسے ساری انسانیت کے لیے ایک نعمت اور رحمت کی صورت میں پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ طرزِ فکر ویسے تو ابتدا ہی

سے اُن کی شاعری میں ابھرتا رہا ہے، لیکن "چشمِ نگراں" اور "دشتِ امکاں" کی ایسی نظموں میں وہ براہِ راست اپنی پسندیدگی کا اظہار نہیں کرتے بلکہ اُسے سیاسی شعور کے حوالے سے، اہم واقعات یا انسانی کشمکش کے تناظر میں ابھارتے ہیں، لیکن "نخلِ گماں" میں ان کی اکثر نظمیں مغربی فکر کی عظمتوں کی تحسین کرتے ہوئے مدح سرائی تک پہنچ جاتی ہیں۔

چند نظموں کا ذکر اوپر کر چکا ہوں مگر ان میں "کالِ وقت"، "کشمکش" اور "حرف و آگہی" خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں، مگر انھیں پڑھتے ہوئے، مدنی جیسے شاعر سے وہ توقعات پوری نہیں ہوتیں جو پوری انسانی تاریخ کو اجتماعی انسانی حوالوں سے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے، جدید زمانہ اور اس کے سائنسی کارنامے اپنی جگہ بجا مگر بائیں بازو والے بھی اسی خوں ریزی، ظلم اور بے انصافی سے کام لینے میں غیر اشتراکی قوتوں سے کم ملوث نظر نہیں آتے، یہاں مدنی صاحب عمراً شاعر کی غیر جانب داری کو پسِ پشت ڈال کر ایک فریق نظر آتے ہیں، البتہ ایک عرصے کے لیے ان دونوں متصادم نعروں اور دعاوی میں بظاہر کچھ فرق ضرور پیدا ہو گیا تھا جسے شاید مدنی صاحب کی شاعری کے اس طرزِ عمل کا جواز قرار دیا جا سکتا ہو؟

مدنی صاحب کی شاعری کا یہ مختصر جائزہ اس وقت تک تشنہ اور نامکمل رہے گا، جب تک میری دانست میں ان کی شاعری کا سب سے اہم پہلو سامنے نہ آجائے یعنی ان کی غزل گوئی!

ایک تو غزل کا فن ویسے ہی ایمائیت اور علامتی انداز کا حامل ہوتا ہے اگر کوئی اسے سلیقے سے پیش کرنا جانتا ہو تو ایک طرف وہ بہت سی چیزوں کی پردہ پوشی کا سبب بن جاتا ہے، تو دوسری طرف ایک اچھا شاعر اسے تاریخ اور انسانیت کا ایسا وسیلۂ اظہار بنا لیتا ہے جو کسی ایک زمانے تک محدود نہیں رہتا، بلکہ کئی نسلوں تک سفر کرنے کی صلاحیت پیدا کر لیتا ہے۔ اس غزل گوئی کے حوالے سے مدنی صاحب، ہماری جدید غزل کے جو ۱۹۳۶ء کے بعد وجود میں آئی ہے سب سے اچھے شاعر ہیں اور اپنے ہم عصر شاعروں میں تو وہ ممتاز اور نمایاں ترین غزل گو کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اپنے پیش تر ہم عصر شاعروں میں فیض کو چھوڑ کر وہ اس صنف کو نہ صرف ہمارے زمانے تک

لے آتے ہیں بلکہ غزل میں ایک نئی جہت اور نئی امیجری پیدا کر کے دکھاتے ہیں۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ غزل کے سب سے آخری بڑے شاعر فراق کے بعد مجازؔ اور میراجی کے مقابلے پر تو (جنھوں نے نظم کے علاوہ چند اچھی غزلیں بھی کہی ہیں) فیضؔ نظم کے ساتھ ساتھ غزل کے بھی ایک مستحکم شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں، بلکہ ان کی شاعری کی غنائیت دراصل ان کی غزل کی سب سے بڑی خوبی ہو سکتی تھی اور تغزل کی روایت کو ایک نیا موڑ عطا کر سکتی تھی، مگر فیض کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کی غنائیت کو اپنی نظموں میں منتقل کر کے اپنی نظموں میں بھی "تغزل" کو شامل کر کے دکھایا ہے اور چوں کہ وہ بنیادی طور پر ایک نظم گو ہیں لہٰذا ان کی غزلیں ان کی نظموں کے مقابلے پر قدرے پیچھے رہ جاتی ہیں اور نظموں کی غنائیت اور نرمی کی تصدیق کرتی نظر آتی ہیں جب کہ ناصر کاظمی کی غزل اس دور کی اردو غزل میں ایک منفرد اسلوب ایک نئے آہنگ اور موضوعات کے تنوع کا اضافہ کرتی ہے، ان کی انفرادیت غزلوں میں محض رنگِ غالبؔ والے انداز کی مرہونِ منت نظر نہیں آتی بلکہ ان کے مخصوص ذہن اور فکر کا عمل، ان کی غزل کو ایک نئے عہد کا نغمہ خواں بنا دیتا ہے۔

غزل کے سلسلے میں لکھتے ہوئے اکثر یہ خاکسار اس کی دو خصوصیات پر کافی زور دیتا رہا ہے مثلاً یہ کہ غزل میں کوئی بنیادی تبدیلی اس وقت لائی جا سکتی ہے، جب محبوب کی شخصیت میں کوئی نئی جہت یا جمالیاتی فضا شامل کر دی جائے یا پھر اس وقت نئی غزل میں کوئی تبدیلی ممکن ہے، جب غزل کی فضا کو بگاڑے بغیر نئے زمانے کو علامتی طور پر اس کی مخصوص اصطلاحوں اور استعاروں میں بیان کیا جائے۔ اس سے قطع نظر کہ خود غالبؔ نے ہماری بنیادی عشقیہ روایت اور تصورِ محبوب کو اپنی انا کے بل بوتے پر، بڑی بے رحمی سے پامال کیا تھا، مگر اردو کی نئی غزل کی تشکیل غالبؔ کے ہاں اسی عمل سے ممکن ہو سکی، جسے ہم اردو غزل گوئی کا ایک نیا موڑ قرار دیتے ہیں، اس کے بعد حسرتؔ نے بھی اپنے تصورِ محبوب کی بنیاد پر ہی اردو کی نئی غزل کی نہ صرف بنیاد رکھی بلکہ اسے ہماری غزل کی بنیادی روایت سے دوبارہ جوڑ دیا مگر یہی کام فراقؔ نے اس سے بھی زیادہ گہرائی کے ساتھ انجام دے کر دکھایا۔ فراقؔ نے بیسویں صدی کے جدید شعور

کے ساتھ، صرف نئے زمانے کے محبوب کی شخصیت ہی کو غزل کی جمالیاتی نظام کا حصّہ نہیں بناکر دکھایا بلکہ نئے عشقیہ طرزِ احساس اور عشق کے جدید امکانات کو بھی اپنی غزل میں سمولیا۔ عزیز حامد مدنی نے بھی کسی حد تک اپنی غزل سے یہی کام لیا ہے۔ بگر میں اس کا ذکر بعد میں کروں گا، سب سے پہلے تو میں ان کی غزل کی اس فضا کو بنیادی اہمیت دیتا ہوں، جس کو انھوں نے غالب کی طرح غزل کی صنف کو ٹھیس پہنچائے بغیر، اپنے سائنسی شعور اور زاویۂ نظر کی مدد سے نئے موضوعات کی تازگی کے ساتھ تخلیق کیا ہے اور یہ کام انھوں نے اتنی خوبی اور شاعرانہ اہلیت کے ساتھ انجام دیا ہے کہ ان کی غزل اور نئے عہد کے جدید موضوعات اور بیسویں صدی کے نصف آخر زمانے کی فضا اور آب و رنگ، ایک وحدت اور اکائی میں تبدیل ہوگئے ہیں، مگر یہ کام، انھوں نے دیگر جدید غزل گوؤں کی طرح نئے نئے موضوعات اور خیالات کو صرف غزل کے اسلوب میں بیان کر دینے سے نہیں لیا ہے، بلکہ مدنی کی شخصیت کا سب سے بنیادی عنصر، ان کی تخلیقی شخصیت میں جذب ہوکر ان کی غزل بن گیا ہے۔ مدنی کی غزل نے اردو غزل کو حقیقتاً سائنسی عہد تک پہنچا دیا ہے، جہاں فطرت اور قدرت کا عمل عشق اور حسن کے قدرتی اور فطری عمل سے آمیز ہو جاتا ہے اور غالباً یہی وہ صلاحیت ہے کہ جس کی بنا پر مدنی کی تخلیقی شخصیت پر اعتبار بھی پیدا ہوتا ہے اور ان کی غزل، غزل کے سفینے کا نیا ساحل بن کر سامنے آتی ہے ذرا اس قسم کے چند اشعار دیکھیے:

یہ شاخِ گل ہے آئینِ نمو سے آپ واقف ہے
سمجھتی ہے کہ موسم کے ستم ہوتے ہی رہتے ہیں

مزاجِ عشق میں بھی ایک امکاں ہے تغیّر کا
کچھ اس کی زلفِ برہم، کچھ زمانے کی ہوا برہم

تعلقاتِ زمانہ کی ایک کڑی کے سوا
کچھ اور یہ تیرا پیمانِ دوستی بھی نہیں

ہزار وقت کے پرتو نظر میں ہوتے ہیں
ہم ایک حلقۂ وحشت اثر میں ہوتے ہیں
کھلا یہ دل پہ کہ تعمیرِ بام و در ہے فریب
بگولے قالبِ دیوار و در میں ہوتے ہیں
سرشتِ گل ہی میں پنہاں ہیں سارے نقش و نگار
ہنر یہی تو کفِ کوزہ گر میں ہوتے ہیں

ربطِ یک سلسلۂ کارِ ہم آہنگی ہے
عشق کو لوگ سمجھتے ہیں کہ ہرجائی ہے

خلل پذیر ہوا ربطِ مہر و ماہ میں وقت
بتا یہ تجھ سے جدائی کا وقت ہے کہ نہیں

نہ جائے نا خدا دریا کی آہستہ خرامی پر
اسی دریا میں خوابیدہ ہے موجِ تند جولاں بھی
نہ آئی یاد تیری یہ بھی موسم کا تغیّر تھا
کہ کشتِ شوق تھی پروردہ بائے بادو باراں بھی

تازہ ہوا بہار کی دل کا ملال لے گئی
پائے جنوں سے حلقۂ گردشِ حال لے گئی
رات کی رات بوئے مے کوزۂ گل میں بس گئی
رنگِ ہزار میکدہ روحِ سفال لے گئی
تیز ہوا کی چاپ سے تیرہ بنوں میں لو اٹھی
روحِ تغیّرِ جہاں، آگ سے فال لے گئی

جس کیاری میں پھول کھلے تھے ناگ پھنی سی لگتی ہے
موسمِ گل نے جاتے جاتے دیکھا کیا دشواری کی

آتش مینا نظر آئی حریفانہ مجھے
ایک تغیّر کی خبر دیتا ہے پیمانہ مجھے

نرم ہوا سے جل اٹھی نبضِ جنوں میں شمع سی
اور اگر برس گیا، ابر کہیں بہار کا

یہاں مدنی کی غزل جو نئے نقوش بناتی دکھائی دیتی ہے، اس کی کوئی اور مثال ان کی ہم عصر شاعری میں، اسی تخلیقی سطح پر نظر نہیں آتی، آپ کو ان چند اشعار سے ہی اتنا اندازہ ہو گیا ہوگا کہ مدنی کی غزل سائنسی موضوعات اور فطرت کے طبعی عمل کو بھی غزل کے تمام رچاؤ کے ساتھ پیش کرتی ہے اور اردو کی ہر دور کی غزل کے مقابلے پر ایک بالکل مختلف زمانے اور عہد کی فضا کو شامل کر دیتی ہے۔ اس فکر سے الگ مدنی نے غزل کے مخصوص موضوع یعنی تصوّرِ محبوب اور تصوّرِ عشق میں بھی اپنے نئے شعور اور رویّے کو شامل کر کے غزل کو فراق کی منزل سے بڑھا کر، اگلے عہد تک پہنچا دیا ہے کچھ ایسے بھی اشعار ملاحظہ کیجیے جو پہلے عنصر کے ساتھ مل کر مدنی کی غزل کو ایک نئے عہد کی آواز بنا دیتی ہے:

بہت نازک ہے اس نوخیز کا آئینِ آرائش
حیا پہلے سے بڑھ کر اور سرِ ناخن حنا کم کم
ترے بندِ قبا سے رشتۂ انفاسِ دوراں تک
کچھ عقدے ناخنوں کو بھی بہم ہوتے ہی رہتے ہیں

اب حسن یہ خود اس کا تصوّر بھی گراں ہے
پہلے تو گراں خوابِ زلیخا بھی نہیں تھا

ہزار اس کے تغافل کی داستانیں ہیں
مگر یہ بات کہ وہ بھی ہے آدمی آخر

یہ چراغِ بزم ابھی جانِ انجمن نہ بجھا
کہ یہ بجھا تو ترے خد و خال سے بجھ گئے

وہی ہیں آج بھی اس جسمِ نازنیں کے خطوط
جو شاخِ گل میں، جو موجِ گہر میں ہوتے ہیں

ہوا کی نرم روی سے جو اں ہوا ہے کوئی
فریبِ تنگ قبائی کا وقت ہے کہ نہیں

رخِ جاناں پہ ہوا صورتِ یک موجِ خیال
ہر تغیّر کا اثر آب و ہوا کے مانند

بے باکیوں میں فرد بہت تھی وہ چشمِ ناز
دل کی حریف ہو کے اٹھی شرمگیں بہت

ہجر و وصال و نیک و بد گردشِ صد ہزار و صد
تجھ کو کہاں کہاں مرے سرو کمال لے گئے
نرم ہوا یہ یوں کھلے کچھ ترے پیرہن کے راز
سب ترے جسمِ ناز کے رازِ وصال لے گئے

وہی ایک سود و زیاں کا غم جو مزاجِ عشق سے دور تھا
وہ تری زباں پہ بھی آ گیا تو لگن ہی جی کی بکھر گئی
اسی زندگی کے ہزار افق، اسی زندگی کے ہزار رخ
اسی ایک خیال کی رو تھی وہ، جو تری جبیں پہ بکھر گئی

شاید کہ مجرمانہ بھی اٹھّے تری نگاہ
ویسے تری نگاہ دل آویز ابھی سے ہے

غزل کی بات آئی ہے تو ایک سخن گسترانہ عرض بھی؟ شاید مدنی صاحب برہم ہو جائیں مگر اس حوالے سے بھی مجھے غالب کا ذکر کرنا ہے کہ غالب ساری عمر اپنی فارسی شاعری اور فارسی محاورے ہی پر تازکرتے رہے مگر انھیں شاعری میں حیاتِ دوام اور مرتبۂ بلند حاصل ہوا تو اسی ایک مختصر سے چند جز کے دیوانِ اردو سے یا پھر اپنی عمر کے آخری حصّے میں لکھے ہوئے چند اردو خطوط کے وسیلے سے! بالکل اسی طرح خواہ مدنی صاحب اپنی نظموں، جدید فکر اور منفرد تخلیقی عمل پر کتنا ہی نازاں کیوں نہ رہے ہوں، مگر میرا خیال ہے کہ اردو شاعری میں وہ تا دیر اپنی غزلوں کی وجہ سے یاد رکھے جائیں گے۔ بلکہ اسے یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ انھیں ان کی غزل زندہ رکھے گی کیوں کہ اس صنف میں انھوں نے اپنے نئے تجربے کو سمو کر غزل کو ایک نیا اور تازہ آب و رنگ دینے کی کوشش کی ہے اور یہ عمل اس عہد کا کوئی اور شاعر کر کے نہیں دکھا سکا ہے۔

یہ بات یہاں کہتے ہوئے مجھے ایک لطف بھی آ رہا ہے کہ ایک زمانہ تھا کہ جب میرے چند دوست جن میں اطہر نفیس، فرید جاوید مرحوم اور تازہ تازہ ساقی فاروقی، یادش بخیر ریڈیو پاکستان کراچی میں جب کبھی مدنی صاحب کی خدمت میں حاضر ہوتے تو ان سے تازہ کلام کی فرمائش کرتے۔ ایک بار ہم حاضر ہوئے تو انھوں نے ایک نہایت خوب صورت نظم کہہ رکھی تھی اور ہماری فرمائش پر جب انھوں نے نظم سنانی شروع کی تو ہم سب نے اس کے بعض خوب صورت مصرعوں پہ بے اختیار داد دینی شروع کی، تو مدنی صاحب نے اپنے

خاص "دلبرانہ و ترکانہ" انداز سے جس میں شوخی، ناز، محبت، سادگی، ہلکا سا طنز اور پُرکاری کا ایک ملا جلا دل آویز انداز تھا کہا "اچھا! تو یہ غزل کے مصرعے ہیں، ؟ انھیں میں اپنی نظم سے نکال دوں گا"۔ بڑی سفاک بات تھی مگر میرا اس وقت بھی یہی خیال تھا اور آج تقریباً چالیس سال بعد بھی یہی خیال ہے اور شاید یہ مدنی صاحب کے لیے ایک سفاک حقیقت ہو کہ ان کی غزل مجھے ان کی نظم کے مقابلے پر زیادہ اہم لگتی ہے۔ اس کے ہرگز یہ معنی نہیں ہیں کہ ان کی نظم کوئی ہیٹی ہے، حقیقت یہ ہے کہ اوپر کے تجزیے کے عین مطابق ان کی نظموں میں ان کی بصیرت، ان کے سیاسی تناظر کی وسعت اور گہرائی ان کی نظموں کی وہ متنوع موضوعات ہیں جو جدید عہد کی شہری زندگی سے لے کر عہدِ جدید کے بڑے نازک اور اہم تاریخی لمحوں کو ایک خوب صورت شاعرانہ اسلوب میں چھپائے بیٹھے ہیں، وہ یقیناً ایسے نہیں کہ ہماری ادبی تاریخ اس موڑ کو کاٹ کر گزر سکے۔ لیکن اس کے ساتھ اس سے بھی بڑی حقیقت یہ ہے کہ یہ موضوعات زمانے کی تبدیلی یا تاریخ کی متصادم قوتوں کی فتح اور پسپائیت کے ساتھ اپنی اہمیت کھو بیٹھتے ہیں اور شاعری میں صرف وہی تخلیقی صلاحیت زندہ رہتی ہے، جو اسے زیادہ سے زیادہ عرصے تک دست بردِ زمانہ سے محفوظ رکھ سکے اور یہ صلاحیت ان کی غزل میں یقیناً موجود ہے:

اک آدھ حریفِ غمِ دنیا بھی نہیں تھا
اربابِ وفا میں کوئی اتنا بھی نہیں تھا
پہلے مری وحشت کے بھی انداز بھی کم تھے
پہلے مجھے اندازۂ صحرا بھی نہیں تھا

کبھی تسکینِ خاطر موجِ دریا ہے کبھی شبنم
تلوّن کو غنیمت جان کر چپ ہو گئے ہیں ہم
ترے ہی تذکرے دیوارِ زنداں سے بھی ہوتے ہیں
کہاں تک میں بتا اے فصلِ گل آخر ترے محرم

اِدھر اُدھر سے حدیثِ غمِ جہاں کہہ کر
تری ہی بات کی اور تیری بات کی بھی نہیں
بکھر کے حسنِ جہاں کا نظام کیا ہوگا
یہ برہمی تری زلفوں کی برہمی بھی نہیں

حرم کا آئینہ برسوں سے دھندلا بھی ہے حیراں بھی
اک افسونِ برہمن ہے کہ پیدا بھی ہے پنہاں بھی

صلیب و دار کے قصّے رقم ہوتے ہی رہتے ہیں
قلم کی جنبشوں پر سرِ قلم ہوتے ہی رہتے ہیں

فراق سے بھی گئے ہم وصال سے بھی گئے
سبک ہوئے ہیں تو عیشِ ملال سے بھی گئے
جو بت کدے میں تھے وہ صاحبانِ کشف و کمال
حرم میں آئے تو کشف و کمال سے بھی گئے
اسی نگاہ کی نرمی سے ڈگمگائے قدم
اسی نگاہ کے تیور سنبھال سے بھی گئے
غمِ حیات و غمِ دوست کی کشاکش میں
ہم ایسے لوگ تو رنج و ملال سے بھی گئے
وہ لوگ جن سے تری بزم میں تھے ہنگامے
گئے تو کیا تری بزمِ خیال سے بھی گئے
ہم ایسے کون تھے لیکن قفس کی یہ دنیا
کہ پر شکستوں میں اپنی مثال سے بھی گئے

گزر رہا ہے تو آنکھیں چرا کے یوں نہ گزر
غلط بیاں بھی بہت رہ گزر میں ہوتے ہیں
طلسمِ خوابِ زلیخا، و دام بردہ فروش
ہزار طرح کے قصّے سفر میں ہوتے ہیں

کل سے کچھ اور تھا اندازِ غبارِ صحرا
شہر میں آج کوئی تازہ خبر آئی ہے

دلوں کی عقدہ کشائی کا وقت ہے کہ نہیں
یہ آدمی کی خدائی کا وقت ہے کہ نہیں
کہو ستارہ شناسو فلک کا حال۔ کہو
رخوں سے پردہ کشائی کا وقت ہے کہ نہیں

نقشے اسی کے دل میں ہیں اب تک کھنچے ہوئے
وہ دورِ عشق تھا کہ بڑے معرکے ہوئے

جفا یہ سلسلۂ صد ہزار عنواں ہے
قمیصِ یوسفِ کنعاں کھلے تو بات چلے

یہ فضائے سازو مطرب یہ ہجومِ تاجداراں
چلو آؤ ہم بھی نکلیں۔ بہ لباسِ سوگواراں
سرِ کشتِ غیر کیا کیا یہ گھٹا برس رہی ہے
کوئی ہم سے آ کے پوچھے اثرِ دعائے باراں

میں ترے شہر کے گردوں سے الجھتا ہی رہا
ایک رم خوردہ ستارے کی ضیا کے مانند

کچھ کرم ہم گوشہ گیروں پر بھی فرمایا کرو
شہر میں آتے ہی رہتے ہو اِدھر آیا کرو

زندگی ہے دام اندر دام دل کی کیا بساط
اک گرفتارِ بلا کو ۔ لاکھ سمجھایا کرو

ساکنانِ شہر ۔ میں ہی میکدے کی جان ہوں
کچھ مرے حق میں دعائے خیر فرمایا کرو

میں تو اس کافر کا ہو کر رہ گیا اے ہمدمو
تم تلاشِ آدمی میں دور تک جایا کرو

روح صد جاں دادگانِ ابر و باد آوارہ ہے
اس فضا میں شام سے پہلے ہی گھر آیا کرو

یہ تیرے دور کا اک عہدِ خوش نوائی ہے
مگر سکوت ہے ایسا کہ مرحبا کہیے

ایسی کوئی خبر تو نہیں ساکنانِ شہر
دریا محبتوں کے جو بہتے تھے تھم گئے

زمزمہ پیرا کوئی خونیں نوا ہو جائے گا
جب بہار آئے گی زخمِ دل ہرا ہو جائے گا

نرمیِ ہوا کی موج طرب خیز ابھی سے ہے
اے ہم صفیر آتشِ گل تیز ابھی سے ہے

اک آدمی سے محبت کے نام پر برسوں
جو گفتگو تھی وہی بار بار آتی ہے

وہ آئینوں سے بھی چیں بر جبیں ہوئے ہوں گے
بغیر اس کے یہ تیور نہیں ہوئے ہوں گے

قصّۂ دوستی نہ پوچھ قصّۂ دوستی میں ہیں
چبھتے ہوئے ہزار درد دکھتے ہوئے ہزار گھاؤ

آسیبی سی شمعیں لے کر سیّاروں میں گھوم گئی
کوئی ہوا ایسی ہے کہ دنیا نیند میں اُٹھ کر چلتی ہے

گل کا وہ رخ بہار کے آغاز سے اٹھا
شعلہ سا عندلیب کی آواز سے اٹھا

یہاں ایک دلچسپ صورت حال اس وقت پیدا ہوتی ہے کہ جب ہم دیکھتے ہیں کہ پہلے مجموعے 'چشم نگراں' میں ایک سرے سے غزل موجود ہی نہیں ہے، لیکن ان کے دوسرے مجموعے 'دشتِ امکاں' میں وہ مدنی صاحب کے اسلوبِ حیات کی ایک تیز رو بن کر ابھرتی ہے اور تخلیقی انفرادیت کے لحاظ سے وہ کسی طرح بھی اس مجموعے کی بہترین نظموں سے کم دکھائی نہیں دیتی لیکن 'نخلِ گماں' تک آتے آتے وہ مدنی صاحب کا ایک ایسا وسیلۂ اظہار بن جاتی ہے کہ جیسے غزل اور نظم کا فرق مٹ گیا ہو اور وہ غزل کی قائم

میں نظم کہہ رہے ہوں۔ "نخلِ گماں" میں غزل مدنی صاحب کی بنیادی فارم کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ اسی لیے "نخلِ گماں" میں غزلوں کی بڑی تعداد کے باوجود وہ جادو گم ہو گیا ہے جو "دشتِ امکاں" میں سب سے نمایاں ہے۔

"نخلِ گماں"، "چشمِ نگراں" اور "دشتِ امکاں" کے مقابلے یہ مدنی صاحب کا کمزور مجموعہ نظر آتا ہے۔ کیوں کہ اس میں میرا ذاتی خیال ہے کہ مدنی صاحب نے اپنی وہ شاعری شامل کر دی ہے، جو ان کے پہلے اور دوسرے مجموعوں میں جگہ نہیں پاسکی تھی، موضوع کے لحاظ سے بھی وہ ایک محدود دائرے میں سفر کرتی ہے، جس میں زیادہ تر براہِ راست مادّی اور مغربی سائنس کی عظمتوں کا اعتراف ہے یا زمانے اور وقت کے موضوع پر کئی نظمیں اکٹھا کر دی گئی ہیں جن میں تکرار کا احساس ابھرتا ہے لیکن سب سے اہم موضوع جو بعض نظموں کے علاوہ ان کی غزلوں میں بھی محلِ نظر بنتا ہے، وہ ان کے ناآسودہ جذبات کی سیرابی کا مسئلہ ہے جیسے وہ یہ باور کرانا چاہتے ہوں کہ انھوں نے ایک بھرپور زندگی گزاری ہے۔ مجھے یقین ہے کہ ان کی شاعری کا چوتھا مجموعہ "نخلِ گماں" سے بہت بہتر اور "دشتِ امکاں" کا اگلا قدم ثابت ہوگا۔

مدنی صاحب کی شاعری یہاں ابتدائی، ٹوٹے پھوٹے خیالات کے اظہار کے ساتھ میں اپنے وجود کی پوری صداقت سے یہ بات کہہ سکتا ہوں کہ ان کی شاعری کا سفر یوں تو ۱۹۴۲ء - ۱۹۴۳ء سے باقاعدہ شروع ہو گیا تھا مگر ۱۹۵۳ء میں جب ان کی نظم "دستِ حنائی تک"، ان سے سُنی تھی اس کے بعد سے وہ میری نظر سے کبھی اوجھل نہیں ہوئے "چشمِ نگراں" کی اس آخری نظم کو چھپے ہوئے اب چالیس سال ہوتے جا رہے ہیں، میں انھیں فراق اور فیض کی اگلی کڑی سمجھتا ہوں اور اختر الایمان کو چھوڑ کر، وہ ہماری شاعری کی جو پاکستان کے ساتھ ظہور میں آئی ہے، سب سے بڑی شعری جہت بن کر سامنے آئے ہیں، آئیے اپنی ایک پرانی عادت کے موافق مدنی صاحب کی اوپر مذکورہ نظم آج دوبارہ پڑھ کر دیکھوں تاکہ آپ کو بھی یہ اندازہ ہوسکے کہ اس کے خالق نے جدید شاعری سے اس نظم کی صورت میں جو وعدہ کیا تھا، اسے اس نے یقیناً اپنے بہترین امکانات کے ساتھ پورا کر کے دکھا دیا ہے۔ آج مدنی صاحب کی موجودگی میں ان کی اس ابتدائی دور کی نظم کو پیش کرتے ہوئے

جو خوشی ہو رہی ہے اس کا اندازہ 'سورج کے تماشائی' ہی کر سکتے ہیں :

دستِ حنائی تک

نہ پوچھ اے جانِ جاں آوارگانِ شوق کا احوال
نہ ان کا شوق وا ماندہ نہ تیری رہ گزر پامال
ہوائے ہجر بھی آتش اثر ہے درد بھی سیّال
نوا کو پردہ ہائے ساز میں خاموش رکھّا ہے
ابھی تک شعلۂ آواز کو روپوش رکھّا ہے

وہی اک موجِ درداب تک وہی پابندیٔ اوقات
وہی تاروں کی آسیبی ضیا میں ذی نفس ذرّات
سپیدے تک نیند کی دو نیم ہے وہ یورشِ لمحات
وہی بے خوابیاں پیوند ہیں شب کے دھندلکوں میں
سوالوں کی طرح ہیں ساعتیں آویزاں پلکوں میں

وہی ہیں حاشیے پر شہر کے دو چار قندیلیں
اندھیرے کے فسوں سے نقش بر دیوار قندیلیں
شبِ تاریک کے بستر پہ یہ بیمار قندیلیں
پتنگوں کی جگر سوزی کو جو الزام دیتی ہیں
لگن کی خاک سے لیکن خراجِ نور لیتی ہیں

وہی زیتون کا روغن ہے پایانِ چراغوں میں
جہاں بینی کی مے ہے موجزن کہنہ ایاغوں میں

وہی قانون کے اہرام ہیں ویراں دماغوں میں
وہی زیر و زبر کی وسعتِ عالم سے اٹھتی ہیں
فصیلیں، آج تک کچھ معنیٔ مبہم سے اٹھتی ہیں

عبارت خواب گل کی جب کبھی۔ تحریر ہوتی ہے
وہ داناؤں کی فرہنگوں میں اک تقصیر ہوتی ہے
نوائے در گلو ــــ اک حلقۂ زنجیر ہوتی ہے
کہاں کی منزلیں کہ جادہ تک زندانیوں میں ہے
سخن کیسا کہ حرفِ سادہ تک زندانیوں میں ہے

مگر دل ہے کہ اپنا آپ خود ہے دادرس اب تک
کسی آہنگ کی بنیاد ہے موجِ نفس اب تک
پکارے ہی چلی جاتی ہے آوازِ جرس اب تک
غبارِ رہ میں ہیں کچھ آبلہ پایانِ صحرا بھی
ابھی اک کاروانِ وقت پنہاں بھی ہے پیدا بھی

فضا کی رو میں چہرے گم شدہ یادوں کے کھلتے ہیں
صبا چلتی ہے کتنے پھول دیواروں کے کھلتے ہیں
سیہ محضر میں اب تک رنگ رخساروں کے کھلتے ہیں
جو تیرے جسم کے اسلوب سے ہم اخذ کرتے ہیں
خیالوں سے وہ سائے صبح ہونے تک گزرتے ہیں

ترے ہجراں نصیبوں پر گراں یہ رات بھی کب ہے
چٹک اٹھتی ہیں کلیاں درد کی وہ نالۂ شب ہے

نہ پوچھ اے دوست کس منزل پہ دل کا قافلہ اب ہے
سحر کی لاگ، چشمِ خوں فشاں تھی۔ نارسائی تک
پہنچنے ہی کو ہے دستِ جنوں۔ دستِ حنائی تک

عزیز حامد مدنی

انتساب

ہزار درد خریدے ہیں میں نے دل کے لیے
ابھی یہ پردۂ جاں ہے کہ ایک پردۂ ساز
ہر اک افق سے پلٹتی ہوئی بکھرتی ہوئی
تجھے ہی ڈھونڈ رہی ہے ابھی مری آواز

تجھے خبر ہے، مری لے ہے ایک مدّت سے
ہجوم کاہ میں مانندِ آتشِ چقماق
اسی خزاں میں جو موجِ نفس کے ساتھ گئی
ملیں گے صوت و صدا کے ہزارہا اوراق

سکونِ ہجر میں بدلی تھی آرزوئے وصال
کہ دشتِ شوق سے دامن تھا نارسیدہ بہت
تو خود ہی خلوتیِ دیر آشنا نکلی
رسومِ پردہ کشائی سے سرکشیدہ بہت

کوئی محل یہ تری برقع افگنی کا نہ تھا
تجھے خبر ہے مرا کارواں ہی راہ میں ہے
یہ نذرِ اوّل و آخر ہے اے عروسِ سخن
رگِ گلو کا لہو تیری بارگاہ میں ہے
(۱۹۴۸ء)

یاد

اک یاد کبھی آجاتی ہے

ننھے سے پرندوں کے دل میں چاقو سی لگے جب خاموشی
ڈسنے کو اندھیری رات بڑھے، بیری ہو ہوا کی سرگوشی
اور بے سمجھے بوجھے لب پر، فریاد۔ کبھی آجاتی ہے
دل تم کو بھول چکا لیکن ۔ اک یاد کبھی آجاتی ہے
جب تیز ہوا کی آہٹ سے سویا ہوا بن جاگ اٹھتا ہے
کھوئے ہوئے رشتے سلگا کر جب دردِ کہن جاگ اٹھتا ہے
اور ویرانی دل کو کرنے آباد ۔ کبھی آجاتی ہے
دل تم کو بھول چکا لیکن ۔ اک یاد کبھی آجاتی ہے
راتوں کو راہ گزاروں پر سایوں کی جالی ٹوٹ چکے
اک شعلۂ عریاں کی لو سے صہبا کی پیالی ٹوٹ چکے
ایسے میں کہیں کچھ دل کی بھی، روداد۔ کبھی آجاتی ہے
دل تم کو بھول چکا لیکن ۔ اک یاد کبھی آجاتی ہے

جب بندِ قبا سے بیگانہ راہوں میں آنچل اڑتے ہیں

پُرپیچ گھنیری زلفوں سے خوشبو کے بادل اڑتے ہیں

اور عشقِ جنوں پیشہ پہ کوئی افتاد کبھی آجاتی ہے

دل تم کو بھول چکا لیکن ۔ اک یاد کبھی آجاتی ہے

سینے میں کوئی انجان کسک محسوس سی ۔ پل پل ہوتی ہے

بادل کے دھوئیں سے دھڑکن جب کچھ دل کی بوجھل ہوتی ہے

اور دامِ جنوں میں عقلِ ستم ایجاد ۔ کبھی آجاتی ہے

دل تم کو بھول چکا لیکن ــــ اک یاد کبھی آجاتی ہے

یہ میرے دل کی ریت ہوئی

کیا جانیے کیسی بیت ہوئی

کچھ وقت کے بکھرے ٹکڑوں کو جب تیز ہوا سلگاتی ہے

دل تم کو بھول چکا لیکن ۔ اک یاد کبھی آجاتی ہے

۱۹۴۶ء

(چشمِ نگراں)

دستِ حنائی تک

نہ پوچھ اے جانِ جاں آوارگانِ شوق کا احوال
نہ ان کا شوق واماندہ نہ تیری رہ گزر پامال
ہوائے ہجر بھی آتش اثر ہے درد بھی سیّال
نوا کو پردہ ہائے ساز میں خاموش رکھّا ہے
ابھی تک شعلۂ آواز کو روپوش رکھّا ہے

وہی اک موجِ درد اب تک وہی پابندیِ اوقات
وہی تاروں کی آسیبی ضیا میں ذی نفس ذرّات
سپیر تک نیند کی دو نیم ہے وہ یورشِ لمحات
وہی بے خوابیاں پیوند ہیں شب کے دھندلکوں میں
سوالوں کی طرح ہیں ساعتیں آویزاں پلکوں میں

وہی ہیں حاشیے پر شہر کے دو چار قندیلیں
اندھیرے کے فسوں سے نقش بر دیوار قندیلیں
شبِ تاریک کے بستر پہ یہ بیمار قندیلیں
پتنگوں کی جگر سوزی کو جو الزام دیتی ہیں
لگن کی خاک سے لیکن خراجِ نور لیتی ہیں

وہی زیتون کا روغن ہے پایائی چراغوں میں
جہاں بینی کی مے ہے موجزن کہنہ ایاغوں میں
وہی قانون کے اہرام ہیں ویراں دماغوں میں
وہی زیر و زبر کی وسعتِ عالم سے اٹھتی ہیں
فضائیں، آج تک کچھ معنیِ مبہم سے اٹھتی ہیں

عبارت خوابِ گل کی جب کبھی تحریر ہوتی ہے
وہ داناؤں کی فرہنگوں میں اک تقصیر ہوتی ہے
نوائے درگلو — اک حلقۂ زنجیر ہوتی ہے
کہاں کی منزلیں کہ جادہ تک زندانیوں میں ہے
سخن کیسا کہ حرفِ سادہ تک زندانیوں میں ہے

(چشمِ نگراں)

پچھلے پہر کا چاند

بیضوی ماہتاب سوئے فلک
ایک یرقاں زدہ مریض کی آنکھ

رات کا طنز روشنی کا ہدف
ریگِ ساحل سے پر غلیظ صدف
مبتلائے فریبِ دیدہ دری
صیدِ شورش اسیرِ خود نگری
محو صد شیوہ ہائے بال دپری

خشت بے جاں بنانے والے ہیں
اس کی ضو کو بجھانے والے ہیں
تنگ دل تیرگی کا اک درپن
سرخ ہیں اس کے خواب کے دامن
قبر والوں ہیں یا قبا و کفن

ایک بے خواب دھند میں مستور
اک معلّق بجھا ہوا سا تنور
اک گرہ خوردہ دود ماہ و سال
ربط کی سعی میں ہیں ماضی و حال
پارۂ گوشت بر سرِ چنگال

کچھ نہ پایا تھا کیا عدم کے لیے
اک ترازوئے کیف و کم کے لیے
کیا یہ آوارہ و فسردہ روح
اک جفائے سفر سے ہے مجروح
راہ میں مل سکی نہ کشتیِ نوح

نیند نے ڈال دی ہے اپنی کمند
سو گیا ایک ریچھ کے مانند
اوڑھ کر برف کا مہیب غلاف
رانِ شانے، کھلے ہوئے مو یاف
اک خلش رہ گئی ہے زیرِ ناف

چند الجھے ہوئے غباروں سے
اور دھندلکوں کے کہساروں سے
ماہتاب اور ہم کنار ہوا
میں بھی کیا کیا ذلیل و خوار ہوا
آج سورج کا اعتبار ہوا

۱۹۴۸ء

ایرپورٹ کی رات

یہ زمیں اے جاں ہوا بازوں کے بازو کا سواد
تازہ تر دشتِ جنوں سود و زیاں کی مملکت
رخصتوں کا حلقۂ آغوش جادو کا سواد

ذوقِ خود بینی سے پیدا آئینوں کی ایک جھیل
نیم خوابیدہ سی پریاں نیم آسودہ سے جن
سرخ ہونٹوں میں لرزتا یہ غمِ منزل کا نیل

پائلیٹ کاریں نقیبِ آہنِ تازہ خرام
شہر کی چادر پہ لرزاں ایک شورِ بے کراں
نیند کر دیتا ہے دوشیزہ زمینوں پر حرام

ہوشِ دشتی تارِ مے کے میں ہے چراغوں کا اسیر
بے گنا ہی پر بھی یہ محرومِ نان و آب ہے
روشنی کی رو میں اک بے آبرو زنگی سفیر

کچھ مسافر کوریئر کچھ دور کے جاسوس سے
ایک تنہا طالبہ بارش میں ایک ننھا پرند
اور محرابِ ہوا لرزاں غمِ ناموس سے

بین قومی بے نسب ہر رنگ کے اجسام کا
اک خیاباں نیم روشن رات ہے کھلتا ہوا
نیم رس پیرس کے لب حلقہ سا زلفِ شام کا

ذی نفس اک شہرِ بے خوابی اک آسیبی دیار
کوئے عشاقِ بتاں اک جادۂ خوابِ جنوں
نیک و بد میں گھومتی ہے ساعتِ آئندہ کار

فلسِ ماہی تازہ جلدیں شارک کی رکھتی ہیں دھار
لکنت آمیزی سیاست کی شکستہ پر صدا
فکرِ ساقط سے پریشاں موسیقارانِ کبار

وحشتِ رم کا صداؤں کے بگولوں کا سواد
تاجری کی تیسری آنکھ اس کی محرم ہر نفس
دل زدہ کسٹم کی چوکی ہے رسولوں کا سواد

نبضِ رم ہے خاک نوحہ گر کوکب سے ٹوٹتی
ڈال کر رفتار کی زنجیر ساکت پاؤں میں
غم کے آبِ گم کو باہر ہی دلوں سے روکتی

زندگی اے جانِ جاں آخر ہے سیلِ بے پناہ
آدمی کے دل کی لاکھوں وادیوں میں گھوم کر
خانۂ ویرانی کے در تک آگئی ہے جس کی راہ

خستگانِ رہ ہیں یہ صدیوں سفر کی یادگار
یہ سوادِ ابر یہ جولاں گہِ موجِ ہوا
بال و پر کے سلسلوں میں بال و پر کی یادگار

کچھ نہیں تو چادرِ گل میں چھپا کر لے چلیں
موم کے پر کے خدا کی میّت بے نام کو
اس سوادِ تیز گامی سے اٹھا کر لے چلیں

۱۹۶۲ء
(دشتِ امکاں)

اے گھومتے لمحوں کے چاک

رات کی آوارہ روحوں کا شوالہ جاگ اٹھا
اک دھواں مجمر سے اٹھا ہے سوال اندر سوال
شبنمِ خفتہ کے مس سے داغِ لالہ جاگ اٹھا
ا

دور اک واماندۂ شب خستہ سگنل کے قریں
اک پرانے پوسٹر سے جھانکتی ہے روحِ شہر
اک متاعِ دستِ گرداں بے تعلق بے یقیں

بلیک کے سودوں میں روحِ تاجری ہے بے لباس
چور دروازے حسابوں کے ہوئے ہیں نیم وا
کھنچ رہے ہیں نرخ کے فیتوں پہ کچھ خطِ قیاس

کوئلے کی روح تیرہ فام یا گوہر فروش
قیمت آخر کی رو میں دل زدہ آبِ گہر
پوچھتی ہے کون میری اصل کا بے پردہ پوش

مانگتی ہے روحِ شب بےخوابیاں تاروں سے قرض
بطنِ بےتقصیر کے نسیاں قبا شہری ہنوز
اک نہ اک نام پدر لیتے ہیں دیواروں سے قرض

مخملی و ساہی اندھیرے میں ہیں بےمہری سے داغ
سیب چاقو اکسرے پیوند اور سفّاک وقت
وقت ہی اک کشتِ نو ہے وقت ہی ویران باغ

بادباں کے تار و پو سے اک ہوا چلنے لگے
وقت کہتا ہے کہ میں ہوں وہ حریفِ زندگی
نیک و بد تشکیک کے تیزاب میں جلنے لگے

روحِ سبز زخنجرِ عریاں سے کرتی ہے کلام
اے لہو کی تشنہ نابینا اندھیرے کی زباں
زخمِ دل کا کس خطا پر قاہری رکھتی ہے نام

اک فرازِ نارسا سے روح انکارِ سجود
کہہ رہی ہے یہ فضا یہ نردباں یہ جستجو
یہ مرا افسوں ہے میری آتشِ جاں کا ہے دود

آگہی کی نرم جاں میزان پہ کہساروں کا بار
روحِ آبا طفلِ حیرت آشنا کی آنکھ سے
دیکھتی ہے اب سرِ مژگاں ہے دیواروں کا بار

آگ پر رکھتی ہے بیکر روحِ ایجاد نوی
مہر و مہ کے درمیاں کرتی ہے اک مشقِ خرام
وقت کی زنجیر پر ذرّات کی تازہ روی

دشت و در کے فاصلے مانگے ہیں قربت کی پناہ
اجنبی ہے آدمی کی ذات اے شہرِ گماں
نرم و نازک ہے گلِ آدم ہوائے اشتباہ

عدل کے خواہاں ہیں فریادی اندھیری رات میں
ابر و باراں کو پکارا ہے زمیں کی پیاس نے
محوِ شیون ہیں نباتاتِ جہاں آفات میں

ساعتِ جولاں ہے گویا فرصتِ تعبیرِ وقت
اک صفر نا طاقتی کا اک صفر پیدائی کا
اک تغیّر اک اجل اک درد اک تقدیرِ وقت

چاہتے ہیں اک نہ اک دستِ تغیّر کا گزار
آدمی کے چہرۂ آتش زدہ کے نادیے
ایک پیوندِ گلِ درد آشنا اک فردِ راز

زندگی کو ہے متاعِ نارسیدہ کی تلاش
روحِ فردا کو ہے اندیشوں کی اس پہنائی میں
اک سہی قد پیکرِ نا آفریدہ کی تلاش

ڈھونڈھتی ہے حیلۂ پیدائیٔ روحوں کی برات
اک تماشائی کے غم میں ہے رخ بالائے بام
خود نمائی سے نمو اندر نمو ہے کائنات

اے دمِ آفاق و بالِ آتشیں دروحِ خاک
زندگی محوِ تغیر ہے تو کیا خطِ اجل
جانِ جنبش تو ابد تو گھوم اے لمحوں کے چاک

۱۹۶۲ء
(دشتِ امکاں)

وداع

رات آدھی ہوئی نیّتِ شب حرام
بوئے گل، حرفِ پیماں سلامت رہے

رات کی نم ہواؤں کی زنجیر میں
کاکلیں کھل گئیں شوقِ تقصیر میں
رکھ دیے آئینے کوئے تعبیر میں
خواب نے دستِ عشاق نے رات نے
عشقِ بے ساز و ساماں سلامت رہے

کھل اٹھے موجِ خوں میں گل و یاسمن
سلسلہ یاد کے رشتہائے کہن
بارِ خفتہ نفس کوئی جی کی لگن
درد کے زہر کا اک پیالہ پیے
جاگ اٹھی ہے غمِ جاں سلامت رہے

خواب کے دائرے ساعتوں کا دھواں
مہر آتش زدہ بوسۂ بزم جاں
نیند کے کوئے ویراں کی خاکِ زیاں
داغ در داغ اڑتی ہوئی آئی ہے
پردۂ کنجِ ارماں سلامت رہے

زندگی پا برہنہ کھلے سر اداس
دیدۂ نم سے مانگے ہے تازہ لباس
اور محبّت کے ویران معبد کے پاس
اوّلیں جرم کے پھول چنتی ہوئی
محوِ رم۔ روحِ عصیاں سلامت رہے

زانوؤں پر نشاں حلقۂ دام کے
زاویے کچھ نکل آئے ہیں کام کے
روئے قاتل میں روئے دلِ آرام کے
نیک و بد ایک محور کے طالب ہوئے
زیست کا رمزِ پنہاں سلامت رہے

داغِ لالہ میں سمٹا سوادِ نگاہ
درد کی تیز سفّاک موجِ سیاہ
دل کی دیوار تک آ گئی گاہ گاہ
زیرِ آب آ گیا شہرِ اے ساکنو!
بیمِ شب موجِ طوفاں سلامت رہے

زمزموں کے کئی گھومتے چاک سے
رک گئے منہ پہ آتی ہوئی خاک سے
اُڑ گیا طائرِ مے رگِ تاک سے
شمعِ بالیں بجھی خواب صورت گیا
حلقۂ دودِ پیچاں سلامت رہے

ہر نفس مجرمِ کوچۂ ممکنات
ایک بیمار کا خواب وحشت حیات
زخم کے مشعلِ نیم سوزاں کی رات
خوابِ وحشت سلامت رہے اے جنوں
مشعلِ نیم سوزاں سلامت رہے

پائے شل کا نشاں، پر شکستہ اسیر
دشتِ افکار میں زندگی اک لکیر
کوئے حرف و سوادِ غزل کی صفیر
کچھ نہ کچھ تحفۂ دشت لاتی رہی
وصفِ خارِ مغیلاں سلامت رہے

جل گئی پیاس سے تر زباں شاخ گل
کھا گیا دل کو وحشی پرندوں کا غل
زمزموں کے دروبام ویراں ہے کل
قفلِ نادیدہ جڑتی ہوئی آئی ہے
اک ہوا، اب درِ جاں سلامت رہے

۱۰ جون ۱۹۶۲ء
(دشتِ امکاں)

انتظار

خواب ہی خواب کہاں تک جھیلیں
خستگیٔ رات کی اٹھتا ہوا درد
آہنی نیند سے بوجھل پلکیں

اوس کھڑکی کے خنک شیشے پر
برص کے داغ کی صورت تارے
طنز اک رات کے آئینے پر

نیند آنکھوں کی بکھر جاتی ہے
سرد جھونکوں میں وہ آہٹ ہے ابھی
جنبشِ دل بھی ٹھہر جاتی ہے

رات کٹتی نہیں کٹ جائے گی
اور ترے درد کی دنیا اے دوست
وقت کی دھول میں اٹ جائے گی

۱۹۴۸ء

حرف و آگہی

اے برادر اے مرے قاری یہ خوابیدہ ورق
محرمِ روحِ تغیّر، پردہ دارِ عشق ہے
خارِ دردِ دل ہے سزائے آگہی کا اک سبق

جزر و مدِّ شوق میں قصّے دلِ بے تاب کے
ریزہ ٔ مینائے جاں ہیں چند ٹکڑے خواب کے

حرفِ تازہ بھی رخِ لیلیٰ کے آئینوں میں ہے
آہوؤں کا رم، بگولوں کے وہی آداب ہیں
وحشتِ مجنوں بھی ان الفاظ کے سینوں میں ہے

رشتۂ مہر و وفا کے ٹوٹتے حلقے بھی ہیں
روحِ ہجراں بھی ہے دل کے زخم کچھ گہرے بھی ہیں

داستانِ زندگی سرنامۂ فرہاد ہے
خوابِ شیریں ہے کہ دنیا کارگاہِ شوق ہے
بے ستوں ہی پر جہانِ شوق کی بنیاد ہے

فاصلوں کے غم، دلوں کی قربتیں خوابیدہ ہیں
شیشہ و سنگِ گراں کی نسبتیں خوابیدہ ہیں

سایۂ گرمِ رقیباں سے ہے سینہ داغ داغ[1]
نوکِ خنجر توڑ دیتا ہے دلِ صد چاک میں
زندگانی کے سیہ خانے میں عشقِ بے چراغ

ڈھانپتی ہے موجِ خوں اپنے ہی اک ملبوس میں
عصمتِ حرفِ وفا کو شیشۂ ناموس میں

نیک و بد کی سرحدوں میں نقدِ جاں کھوتا ہوا[2]
سلطنت کو کفشِ پا سمجھے ہوئے بے خوابِ عشق
بے گنہ اُفیلیا کی لاش پر روتا ہوا

دیکھتا ہے اک تحیّر خیز طورِ الفاظ کا
سلسلہ الفاظ اور الفاظ اور الفاظ کا

مدّعا پا کر بھی کھونے کی ہے تنہا آگہی
اے برادر اے مرے ہم رازِ قاری کچھ نہ پوچھ
حرف ہونے یا نہ ہونے کی ہے تنہا آگہی

(نخلِ گماں)

[1] اوتھیلو [2] ہیملیٹ

○

کیا ہوئے بادِ بیاباں کے پکارے ہوئے لوگ
چاک در چاک گریباں کو سنوارے ہوئے لوگ

خوں ہوا دل کہ پشیمانِ صداقت ہے وفا
خوش ہوا جی کہ چلو آج تمھارے ہوئے لوگ

یہ بھی کیا رنگ ہے اے نرگسِ خواب آلودہ
شہر میں سب ترے جادو کے ہیں مارے ہوئے

خطِ معزولیِ اربابِ ستم کھینچ گئے
یہ رسن بستہ صلیبوں سے اتارے ہوئے لوگ

وقت ہی وہ خطِ فاصل ہے کہ اے ہم نفسو
دور ہے موجِ بلا اور کنارے ہوئے لوگ

اے حریفانِ غمِ گردشِ ایام ـ آؤ
ایک ہی غول کے ہم لوگ ہیں ہارے ہوئے لوگ

ان کو اے نرم ہوا ـ خوابِ جنوں سے نہ جگا
رات میخانے کی ـ آئے ہیں گزارے ہوئے لوگ

۱۹۵۳ء

○

ثباتِ غم ہے محبت کی بے رخی آخر
کسی کے کام تو آئی یہ زندگی آخر

کوئی بتاؤ کہ ہے بھی تو اس قدر کیوں ہے
ہوا کو میرے گریباں سے دشمنی آخر

تری قبا تری چادر کا ذکر کس نے کیا
مگر فسانہ ہوئی بات ان کہی ـ آخر

ترے خیال نے سو رُخ دیے تصور کو
ہزار شیوہ تھی تیری سپردگی آخر

میں اپنی بات کا اپنے خیال کا ہوں حریف
گیا نہ سر سے مرے خبطِ سرکشی آخر

ہوا نے مانگ لیا آج تار و پو کا حساب
قبا بھی کیا کوئی حصہ کفن کا تھی آخر

حنائے پا سے کھلا اس کا شوقِ آرائش
نکل چلی تھی دبے پاؤں سادگی آخر

ہزار اس کے تغافل کی داستانیں ہیں
مگر یہ بات کہ وہ بھی ہے آدمی آخر

وہی ہیں گیسوئے جاناں کے خم وہی ہم ہیں
وہی ہے کشمکشِ ربطِ باہمی آخر

۱۹۵۴ء

○

فراق سے بھی گئے ہم وصال سے بھی گئے
سبک ہوئے ہیں تو عیشِ ملال سے بھی گئے

جو بت کدے میں تھے وہ صاحبانِ کشف و کمال
حرم میں آئے تو کشف و کمال سے بھی گئے

غمِ حیات و غمِ دوست کی کشاکش میں
ہم ایسے لوگ تو رنج و ملال سے بھی گئے

وہ لوگ جن سے تری بزم میں تھے ہنگامے
گئے تو کیا تری بزمِ خیال سے بھی گئے

ہم ایسے کون تھے لیکن قفس کی یہ دنیا
کہ پرشکستوں میں اپنی مثال سے بھی گئے

چراغِ بزم ابھی جانِ انجمن نہ بجھا
کہ یہ بجھا تو ترے خط و خال سے بھی گئے

۱۹۵۴ء

○

جی دارو، دوزخ کی ہوا میں کس کی محبت جلتی ہے
تیز دہکتی آگ زمیں پر خندق خندق جلتی ہے
آسیبی سی شمعیں لے کر سیاروں میں گھوم گئی
کوئی ہوا ایسی ہے کہ دنیا نیند میں اٹھ کر چلتی ہے
کہساروں کی برف پگھل کر دریاؤں میں جا نکلی
کچھ تو پاسِ آبِ رواں، گر نبضِ جنوں کیا چلتی ہے
رات کی رات ٹھہرنے والے وقتِ خوش کی بات تجھ
صبح تو اک دروازۂ غم پر دنیا آنکھیں ملتی ہے
خوشبو شہرِ بدی کا جادو ایک حدیثِ طلسم ہوئی
حوض میں کھلتا گُل بکاؤلی خوشبو اس میں پلتی ہے
قندیلِ راہب کا جادو آسیبی تاروں کے موڑ
کاٹ کے وقت کی اک پرچھائیں خواب نما سی چلتی ہے
شمس و قمر کی خاکستر میں روح تھی اک آرائش کی
دنیا بیچ میں جاکے کھڑی ہے اور لباس بدلتی ہے
خاکسترِ دل کی تھی آخر لیکن راکھ میں تاروں کی
آتشِ مہر سا جست سا کرتی بجھتے بجھتے جلتی ہے
مطربِ خوش آواز ہوئی ہے زخم آور آہنگِ بلا
وہ جو مرے حصے کی لے تھی، تیرے گلے میں ڈھلتی ہے!

(تخیلِ گماں)

O

ہزار وقت کے پرتو نظر میں ہوتے ہیں
ہم ایک حلقۂ وحشت اثر میں ہوتے ہیں

کبھی کبھی نگہہ آشنا کے افسانے
اسی حدیثِ سرِ رہ گزر میں ہوتے ہیں

وہی ہیں آج بھی اُس جسمِ نازنیں کے خطوط
جو شاخِ گل میں جو موجِ گہر میں ہوتے ہیں

کھلا یہ دل پہ کہ تعمیرِ بام و در ہے فریب
بگولے قالبِ دیوار و در میں ہوتے ہیں

گزر رہا ہے تو آنکھیں چرا کے یوں نہ گزر
غلط بیاں بھی بہت رہگزر میں ہوتے ہیں

قفس وہی ہے جہاں رنجِ نو بہ نوائے دست
نگاہ داریِ احساسِ پر میں ہوتے ہیں

سرشتِ گل ہی میں پنہاں ہیں سارے نقش و نگار
ہنر یہی تو کفِ کوزہ گر میں ہوتے ہیں

طلسمِ خوابِ زلیخا، و دامِ بردہ فروش
ہزار طرح کے قصّے سفر میں ہوتے ہیں

۱۹۵۴ء

O

دشنۂ تیز میں جس زخم کی گہرائی ہے
میرے سینے میں وہ پہلے سے اتر آئی ہے

پیکرِ دوست کی اک چھوٹ ہے آئینے میں
خوابِ مستی میں کوئی شعلۂ مینائی ہے

میں نے اب گھر کی بھی زنداں سے ملا دی ہیں حدیں
یوں الگ بیٹھ کے جینے میں بھی رسوائی ہے

یہ رسائی ہے تری تجھ کو مبارک غمِ دوست
دل نے بیتابیِ دوراں سے جلا پائی ہے

ربط، یک سلسلۂ کارِ ہم آہنگی ہے
عشق کو لوگ سمجھتے ہیں کہ ہرجائی ہے

کس سے کہیے کہ عبادت گہِ اربابِ نظر
سنگِ طفلاں ہے کہ زخمِ سرِ سودائی ہے

ختم پر سلسلۂ عہدِ بہاراں آیا
گرم اک صورتِ ہنگامۂ پیدائی ہے

اس شبِ تار میں مستوں کا سبو بھی ہے چراغ
رات اک شعلۂ آفاق چرا لائی ہے

کل سے کچھ اور تھا اندازِ غبارِ صحرا
شہر میں آج کوئی تازہ خبر آئی ہے

۱۹۵۶ء

○

ناوکِ تازہ دل پر مارا جنگ پرانی جاری کی
آج ہوا نے زخمِ کہن میں ڈوب کے تازہ کاری کی

جس کیاری میں پھول کھلے تھے ناگ پھنی سی لگتی ہے
موسمِ گل نے جاتے جاتے دیکھا کیا دشواری ہے

ایک طرف روئے جاناں تھا جلتی آنکھ میں ایک طرف
سیاروں کی راکھ میں ملتی رات تھی اک بیداری کی

کوئے بتاں کی ویرانی سے میرا بھی جی بیٹھ گیا
منہ موڑے آواز کھڑی ہے سازِ راہ سپاری کی

۱۰۔ جون ۱۹۶۲ء
(دشتِ امکاں)

○

نم خوردہ بہت شعلۂ جاں ہے کہ نہیں ہے
ہر موجِ نفس آج دھواں ہے کہ نہیں ہے

نازک ہیں بہت اس کے خط و خال کی باتیں
محضر بھی کوئی پردگیاں ہے کہ نہیں ہے

احوال بھی پوچھا تو حریفانِ جنوں نے
اب دادِ طلب وحشتِ جاں ہے کہ نہیں ہے

ویسے تو یہ فردِ غمِ جاں جل نہ سکے گی
شعلہ کوئی نوخیز و جواں ہے کہ نہیں ہے

مجھ کو تو ہے بے خواب ہواؤں کو پرکھنا
آپ اپنی جگہ یہ غمِ جاں ہے کہ نہیں ہے

خوابِ در و دیوار لیے تیز ہوا میں
جاتی ہوئی شب عمرِ رواں ہے کہ نہیں ہے

ٹوٹا ہوا دل جادۂ دریافت پہ رکھنا
بنیادِ تغیر مری جاں ہے کہ نہیں ہے

ویسے تو محبت میں بہت جی کا زیاں ہے
بے دور محبت بھی زیاں ہے کہ نہیں ہے

جی سن سے ہوا بادہ کشو مے کی طلب سے
اس میں بھی کوئی شرطِ دکاں ہے کہ نہیں ہے

محرابِ چراغِ رخِ ایام ہے دنیا
ماتم گہۂ چشمِ نگراں ہے کہ نہیں ہے

۱۹۶۲ء
(دشتِ امکاں)

O

زفرق تا بہ قدم - خواب آشنا کہیے
حدیثِ خال و خطِ دوست اور کیا کہیے

کبھی تو ذکرِ حریفانِ خوش نظر کیجے
کہیں تو قصۂ یارانِ بے ریا کہیے

کسی کے سلسلۂ غم کی لاگ رہ جائے
حدیثِ گل نہ سہی قصۂ صبا کہیے

نظر ہے سلسلۂ خوابِ صد ہزار اوراق
کہاں کہاں سے گزرنا پڑا ہے کیا کہیے

اسی کی راہ گزر پیچ پیچ آتی ہے
کہیں سے قصۂ عمرِ گریز پا کہیے

کچھ ایسا سوگ میں ڈوبا ہوا ہے پیکرِ دوست
کہ اس کے بعد غمِ ہجر و وصل کیا کہیے

نوائے شوق کو زنجیرِ در گلو لکھیے
سخن کو طائرِ مجروح کی صدا کہیے

یہ تیرے دور کا اک عہدِ خوش نوائی ہے
مگر سکوت ہے ایسا کہ مرحبا کہیے

۱۹۶۱ء
(دشتِ امکاں)

O

حکایتِ حسنِ یار لکھنا، حدیثِ مینا و جام کہنا
ابھی وہی کارِ عاشقاں ہے سکوتِ غم کو کلام کہنا

افقِ تغیر کی تیز لو سے پگھل رہا ہے بدل رہا ہے
مگر اس احوالِ واقعی کو لکھیں نہ وہ میرے نام کہنا

ہزار ہاتھوں سے میں نے جس کو سنبھال رکھا تھا زندگی میں
چراغ بر کفِ بساطِ دل پہ کھڑی ہوئی ہے وہ شام کہنا

اگر تری آستینِ تر کو خبر نہیں داستانِ غم کی
زمانہ عنوانِ تازہ ترسے سنا گیا ناتمام کہنا

دھوئیں میں اک طائرِ نوا گر نے آتشِ گل پہ جان دے دی
رگِ گلو میں جلی ہوئی لے چمک گئی زیرِ دام کہنا

ابھی تو کچھ لوگ زندگی میں ہزار سایوں کا اک شجر ہیں
انھیں کے سایوں میں قافلے کچھ ٹھہر گئے بے قیام کہنا

خدا تجھے عافیت کی آبادیوں میں نورِ سفیر رکھے
اُدھر کے دیوار و در سلامت مری طرف سے سلام کہنا

(نخلِ گماں)

○

گل کا وہ رخ بہار کے آغاز سے اٹھا
شعلہ سا عندلیب کی آواز سے اٹھا

تو دست زخمہ ور نے مٹا دی حدِ کمال
پردے جلے تمام دھواں ساز سے اٹھا

جیسے دعائے نیم شبی کا سرودِ ہو
اک شور میکدے میں اس انداز سے اٹھا

باقی ابھی ہے تنگی و وسعت میں ایک فرق
اس کو بھی جنبشِ لبِ اعجاز سے اٹھا

کانٹے زمیں سے اور زیادہ ہوئے طلوع
اک مسئلہ بہار کے آغاز سے اٹھا

بنتی متاعِ کشف تو کیا آئینے کی چھوٹ
لذّت ہی کچھ اشارۂ ہمراز سے اٹھا

یارب تو لاج رکھ مرے شوقِ فضول کی
دنیا ہے نیند میں مری آواز سے اٹھا

اک منظرِ کشادۂ بام اور دے گیا
پرتو سا کوئی اس کے درِ باز سے اٹھا

میں کیا کہ میرے بعد بھی جو لوگ واں گئے
کوئی نہ اس کی انجمنِ ناز سے اٹھا

مدّنی قفس میں صبح ہوئی اور اس کے بعد
دل سے دھواں بھی حسرتِ پرواز سے اٹھا

(نخلِ گماں)

○

بیٹھو جی کا بوجھ اتاریں دونوں وقت یہیں ملتے ہیں
دور دور سے آنے والے رستے کہیں کہیں ملتے ہیں

وہم بھی ہو جاتا ہے دل کو لیکن اس میں تعجب کیا ہے
ایسے دشت کہ جن میں شمعیں آپ ہی آپ جلیں، ملتے ہیں

گہرے سرخ گلاب کا اندھا بلبل سانپ کو کیا دیکھے گا
پاس ہی اگتی ناگ پھنی تھی سارے پھول وہیں ملتے ہیں

کان میں موتی ہاتھ میں کنگن پھول چنبیلی کا جوڑے میں
کیا کیا رنگ جمانے والے آنکھیں جن سے بسیں، ملتے ہیں

تیرے جسم کی دھار کٹار سی آنکھ کے پردے میں تڑپی تھی
خاکستر آنکھوں میں کیا کیا ان لمحوں کے نگیں ملتے ہیں

تم کو جھوٹا ٹھہرا سکتا کس میں اتنا جس ہے لیکن
ایسے لوگ بہت ہوتے ہیں وعدہ کر کے نہیں ملتے ہیں

کہنہ سرائے کی رہ نشینوں نے کہہ ہی دیا دیوٹ کے دیوں نے
آؤ آؤ ٹھہرو ٹھہرو مہماں روز نہیں ملتے ہیں

سر کا سودا، پاؤں کی گردش جو بھی سبب ہو نہ ملنے کا
تم تو صاحب کیا ملتے ہو ملتے ہیں تو ہمیں ملتے ہیں

(نخلِ گماں)

حذر کرو مرے دل سے

حریفِ ثابت و سیّار، منشتِ خاک اے دل
ترے سواد میں تریاق و زہر کے چشمے
تجھی میں سایۂ افعی و شاخِ تاک اے دل

شبِ جنوں کا کتاں، ماہ تاب کی گھاتیں
شگفتِ گل کی، درِ نسیم وا کی سوغاتیں
سوادِ شہر و غمِ بے سوال کی راتیں
ترے خرابۂ کہنہ نفس میں آتی ہوئی
ہوا چلی بھی تو تیرا ورق جلاتی ہوئی

وہ خواب جن کے لیے تو تھا آبگینہ حصار
شکستہ پردہ کنائے ہیں آئینے مسمار
وہ روحِ شک کہ کبھی تھی مثالِ طلعتِ نار
جلی بجھی ہوئی خاکستری قیاس میں ہے
کہ بود و باشِ محبت کی اس لباس میں ہے

پگھل کے کہنہ خیالوں کا جل گیا مسِ خام
فضا میں چاک تغیّر کے ہیں حریفِ دوام
ہزار بار رخِ آتش زدہ ہیں گام بہ گام
نفس کہ حلقۂ زنجیرِ آفرینش ہے
بجھا کے شمعِ وفا محوِ داد و بینش ہے

ورق فلک کے زمیں زادِ مشعلوں سے جلے
ہزار لیپ کی قندیل نیلگوں کے تلے
کھڑی ہے چہرے پہ خونابۂ حیات ملے
وہ جستجو جو خلشِ سینۂ وجود کی ہے
سوال بن کے طلب گار اک نمود کی ہے

مزاجِ ذرّہ و خورشید، کارِ آتش و باد
ہوئے طلسمِ خلا میں سوال کی بنیاد
یہ رو ہے آپ خود آرا کہ پرتوِ ایجاد
کہاں سے یہ تپشِ مہر خاک تک آئی
نگاہ پردۂ محمل کے چاک تک آئی

گرہ کشا ہے فضاؤں میں ناخنِ تحقیق
سراغ میں ہے اک آغاز کے نگاہِ عمیق
مثالِ خلوتِ یزداں ہے جذبۂ تحقیق
یہ ارتقا جو کسی خواب کے طلسم میں ہے
اسیر اپنے ہی آداب کے طلسم میں ہے

رموزِ تازہ کے یہ سلسلے ہیں گام بہ گام
شعاعِ مہر کے ذرّاتِ بے نفس ہیں نیام
خرامِ اصل ہے یا عالمِ سکون و قیام
نظر میں ہر خطِ فاصل اک ارتعاش میں ہے
اک اعتدال کی رو درجِ نو کی تلاش میں ہے

ہیں بے کنار اندھیروں کے درمیاں راہیں
زمیں تو کیا دلِ انجم میں ہیں دبی آہیں
مسافتیں ہیں نئی دور آشیاں گاہیں
حصارِ نارِ بلا چیر کر نکلتی ہے
یہ زندگی ہے مزاجِ دگر میں ڈھلتی ہے

خلا کی ظلمتِ دوشیزہ بے خط و تحریر
یہ چاہتی ہے ملے لعلِ آتشیں سی لکیر
کوئی گدازِ نفس کوئی حلقۂ زنجیر
جو اس کو محرمِ رازِ درونِ خانہ کرے
کسی نظر کسی دریافت کا نشانہ کرے

وہ عہدِ گل و جنونِ وفا کی رات اے دل
ہزار خوابوں کی مشعل لیے جو نکلی تھی
بکھر گئی ہے بیاباں میں وہ برات اے دل

اب اور غم ہیں نئے مثلِ ردئے دل آرام
جو چاہتے ہیں ملے آئینوں کو اذنِ کلام
غروب ہوتی ہوئی شمعِ انجمن کو سلام
شبِ وفا نہ سہی روزِ تابناک تو ہے
حسابِ شیشۂ ساعت میں تیری خاک تو ہے

(زیرِ طبع مجموعہ "گلِ آدم" سے)

لطافت، بے کثافت،

شاعری کی ہر تعریف ایسی جامع ہونی چاہیئے کہ اس میں غزلوں اور مختصر نظموں کے علاوہ طویل نظموں مثنویوں اور مختلف اصناف اور مختلف ہیئتوں کے لئے گنجائش نکل سکے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی پڑے گی کہ طویل نظموں یا مثنویوں میں چونکہ ایک بہت بڑی بساط ہوتی ہے اس لئے اس میں شاعری کو شاعری کے علاوہ کچھ نثری صفات سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ ان میں ایک صفت تو تعمیری ہے۔ جس طرح سنگِ مرمر کے ٹکڑوں کو جوڑنے کے لئے اور ایک ڈیزائن تیار کرنے کے لئے ایک ایسے مسالے کی ضرورت ہوتی ہے جو سنگِ مرمر سے علاحدہ ہے۔ اس طرح طویل نظموں میں شاعری کو ایسی چیزوں سے بھی کام لینا پڑتا ہے جو دراصل شاعری کے ذیل میں نہیں آتیں۔ خالص سونے کا زیور نہیں ہوتا، اس میں ڈیزائن کچھ میل سے وجود میں آتا ہے۔ یہ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی والی بات ہے۔

آل احمد سرور - "پہچان اور پرکھ"

O

وہ ساعت صورتِ چقماق جس سے لو نکلتی ہے
تلاشِ آدمی کے زاویے کیا کیا بدلتی ہے
کبھی اک لو سے ششدر ہے کبھی اک ضو سے حیراں ہے
زمیں کس انکشافِ نار سے یا رب پگھلتی ہے
تغیّر کی صدی ہے آتشیں خوابوں کی پیکاریں
رصدگاہوں کے آئینوں میں اک تعبیر ڈھلتی ہے
نظر کو اک افق تازہ رخی سے تیری ملتا ہے
وفا اس فاصلے کا راز پا کر خود سنبھلتی ہے
نگاہِ ناز سب رمزِ محبت کہہ گئی آخر
خرد کی پردہ داری کیا کفِ افسوس ملتی ہے
لہو میں آپ جل اٹھتی ہے کوئی شمعِ خلوت سی
وصال انداز اس کے خواب میں جب رات ڈھلتی ہے
روایت کی قناتیں جس ہوا سے جلنے والی ہیں
سوادِ ایشیا میں وہ ہوا اب تیز چلتی ہے
ورق اک دھند کا تازہ تغیّر جب الٹتا ہے
تراشیدہ رُخِ الماس سی اک لو نکلتی ہے

(زیرِ طبع مجموعہ "گلِ آدم" سے)

O

تم سلامت رہو، دشتِ جاں سے کیا، کچھ ہوائے زمستاں ہی بہلائے گی
مرگِ عشاق ارزاں ہوئی بھی تو کیا، موسمِ گل میں تازہ ہوا آئے گی
بے سبب بھی نہ تھی عرصہ گاہِ ملال، ظلمتوں سے گزرتی ہے روحِ کمال
آتشِ مہر آخر رگِ سنگ کو نرخِ بالا کا رُخ دے کے چمکائے گی
ہم شہیدانِ خونیں کفن کے لیے جادرِ گل کا کس نے اٹھایا سوال
منزلات دے گئی خار و خس کی ہوا کچھ نہ کچھ منزلت اور دے جائے گی
دشتِ ود کی ہوا شوخ چالاک تھی اک تغیّر کا افسوں چلا کر گئی
صاحبِ سر اگر کوئی آگے بڑھے تاجِ خارِ مغیلاں اٹھا لائے گی
جس کے کوزے کے پانی سے دوزخ بجھے اور انگیٹھی کے شعلوں سے جنت جلے
کوئی ایسا ہو گر صاحبانِ حرم، کام اُس وقت اس کی مثال آئے گی
چاک داماں سے ہے جو بہار آشکار اس پہ دورِ خزاں کا تسلّط نہیں
اک تصوّر نمو کا بھی ہے کارگر شاخِ گل آپ سینے میں لہرائے گی
تم کہو تو چلا جاؤں اس شہر سے، اس فضا میں ہلاکت ہے جاگی ہوئی
سارے ہانکے میں بھاگے ہوئے جانور یہ ہوا یہ صدا دل کو کھا جائے گی
رات کی یہ ہوا نرم ایسی کہ بس نیند کی ایک چڑھتی ہوئی بیل میں
جاگتی آنکھ میں بھی جو کھلتے رہیں، پھول ایسے ہزاروں کھلا جائے گی
عشق کی سادگی پر ہنسی آگئی حسن میں اک تغیّر ہوا رو بہ رو
دلبری کے نئے زاویے کچھ نہ کچھ ساحری آئینوں کو دکھا جائے گی
ایک نو روزِ آغوش کی گفتگو عشوہ گر نرم خو بے سبب حیلہ جو
عشق کی رات کے جو مراحل بھی ہوں صبح دم رُخ بدلتی چلی جائے گی
مر گیا مدنیِ خوش نوا راہ میں جا رہا تھا سرِ دشت اک روشنی
اس سے پہلے کہ منزل کوئی آسکے یاد اس کر کے مرگِ جنوں لائے گی

(زیرِ طبع مجموعۂ "گُلِ آدم" سے)

مشتاق احمد یوسفی

آدابِ عرض!

سچ بات کہنے میں خان صاحب اتنے ہی بے بس تھے جتنے ہم آپ چھینک کے معاملے میں۔ منہ پر آئی ہوئی بات اور ڈکار کو بالکل نہیں روکتے تھے۔ اگر ان کی کسی بات سے دوسرا آزردہ یا مشتعل ہو جائے تو انہیں پوری طرح اطمینان ہو جاتا تھا کہ سچ بولا ہے۔ انہیں سچ اس طرح لگتا تھا جیسے ہماشما کو ہچکی یا شاعروں کو تازہ غزل لگتی ہے۔ اترا اترا کر لکھنے والے کو لکھاڑ اور کھل کر کھیلنے والے کو کھلاڑی کہتے ہیں۔ بالکل اسی طرح بات بے بات سچ بولنے والے کو سندھی میں "سچار" کہتے ہیں۔ خان صاحب اسی قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ مثلاً ایک دفعہ ایک صاحب سے ان کا تعارف کرایا گیا۔ چھوٹتے ہی پوچھنے لگے "ایسی مونچھیں رکھ کر آپ کیا ثابت کرنا چاہتے ہیں؟" وہ صاحب برا مان گئے تو کہنے لگے "معاف کرنا میں جاہل آدمی ہوں، یوں ہی اپنا علم بڑھانے کے لئے پوچھ لیا تھا"۔ ایک اور موقع پر تین چار دوستوں کی موجودگی میں بشارت کو بڑی سختی سے ٹوکا "یارا جی! معاف کرنا، میں تو جاہل آدمی ہوں، مگر یہ آپ دن بھر آداب عرض! آداب عرض! تسلیمات عرض ہے! کیا کرتے رہتے ہیں۔ کیا السلام علیکم کہنے سے لوگ برا مان جائیں گے؟"

غار ہرا اس پر غارِ حرا کا گمان

اس سے پہلے بشارت نے اس پہلو پر کبھی غور نہیں کیا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ ادھر ہمارا

بھی خیال نہیں گیا تھا، بشارت نے اپنے والد کو ہمیشہ آداب و تسلیمات ہی کہتے سنا تھا، اور اس میں انہیں بڑی ملائمت اور نفاست محسوس ہوتی تھی۔ خان صاحب نے دوسری مرتبہ بھری محفل میں ٹوکا تو سوچ میں پڑ گئے۔ اب جو پلٹ کر پیچھے دیکھا تو نظروں کے سامنے ایک منظر کے بعد دوسرا منظر آتا چلا گیا۔

۱۔ کیا دیکھتے ہیں کہ مغل تاجداروں نے کلاہِ تیموری اور تاشقندی عمامے اتار پھینکے، اور راجپوتی کھڑکی دار پگڑیاں پہن لیں۔ ظلِ سبحانی ماتھے پہ تلک لگائے فتح پور سیکری کے عبادت خانے میں بیٹھے فیضی سے فارسی رامائن کا پاٹ سن رہے ہیں۔ تھوڑی دیر بعد پنڈتوں اور ملاؤں کے مناظرے میں وہ شور و غوغا ہوا کہ یوں لگتا تھا جیسے مست بجار بھڑوں کے چھتے چبا رہے ہیں۔ اکبر اعظم مذہب سے اتنا مایوس اور بیزار ہوا کہ ایک نیا مذہب ایجاد کر ڈالا۔ اور اپنی ہندو رعایا کو جلد از جلد خوش اور رام کرنے کی غرض سے بھی اپنے آبائی دین سے بیزاری اور لاتعلقی ظاہر کرنا چاہتا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ بایں جاہ و حشم وہ شریعت سے برگشتہ، ملاؤں سے مایوس اور اپنی رعیت کی اکثریت سے خوف زدہ تھا۔ رفتہ رفتہ دین پناہ کو اپنے غارِ ہراس پر غارِ حرا کا گمان ہونے لگا اور اس نے نبوت کا دعویٰ کر دیا جس[ع] پر اس کی اپنی ملکہ جودھا بائی اور ملا دو پیازہ تک ایمان نہ لائے۔ اس نے سب کو خوش کرنے کے لئے سب مذاہب کا ایک کاک ٹیل بنایا جسے سب نے اسی بنا پر ٹھکرا دیا۔

مرے کام کچھ نہ آیا یہ کمالِ نے نوازی

۲۔ پھر دیکھا کہ سمندِ شب رنگ کی ننگی پیٹھ پر شبا شب منزلیں مارنے اور ملکوں ملکوں جھنڈا گاڑنے والے مغل سورما اب جمنا کنارے راجپوتی طرز کے درشن جھروکے میں اور لال عماری اور زرنگار مستک والے فیلِ گراں ڈیل پر براجماں نظر آتے ہیں۔ لُو کے تھپیڑوں

[ع] اسلام کے پانچ ارکان ہیں - دینِ الٰہی میں اخلاص چار گانہ شمولیت کی شرط تھی۔ یعنی ترکِ مال، ترکِ جان، ترکِ دین اور ترکِ ناموس۔ اس دین میں پانچواں ارکن اسلئے نہیں تھا کہ جو تھے یعنی ترکِ ناموس کے بعد کچھ رہ نہیں جاتا۔

نے فرغانہ کے فرغل اتروادئیے۔ مململ کے ہوادار انگرکھوں نے زرِ بحر کی جگہ لے لی۔ رفتہ رفتہ فاتحین نے اپنی مادری زبانیں عربی، ترکی اور فارسی ترک کرکے ایک نئی زبان اردو وضع کی جو ابتدأً خود ان کے لئے بھی اتنی ہی بدیسی اور اجنبی تھی جتنی ہندوؤں کے لئے ترکی یا فارسی مکمل عسکری فتح کے بعد حکمران قوم نے اپنی اصل زبان سے دست بردار ہو کر خوش دلی سے ایک نوع کی ثقافتی شکست مان لی، تاکہ ہارنے والے یہ نہ سمجھیں کہ وہ اپنے سکے کے ساتھ اپنی مادری زبان بھی مستقلاً رائج کرنا چاہتے ہیں۔ مسجدوں اور خانقاہوں کے دروازوں اور محرابوں پر ہندوؤں کے مقدس پھول — کنول — سے منبت کاری ہونے لگی۔ معرکہ آراؤں کی محفلوں میں تاجکستانی رقص کا وفور و خروش اور سمرقند و بخارا کے شعلہ در گلو نغمے پھر کبھی سنائی نہ دئیے کہ وقت نے نَے ہی نہیں، نَے و نغمہ بھی بدل کر رکھ دئیے۔ ماوراء النہر کے صاحبِ کمال رامش گر اور رقصائے فارس کے نادر نوازندگان سبک دست اپنے بربط و چنگ و رباب بغلوں میں دبائے مدتیں گزریں رخصت ہو گئے۔ ان کے جانے پر نہ آسمان رو دیا، نہ ہمالیہ کی چھاتی شق ہوئی کہ ان کے قدر دانوں نے اب ستار، سارنگی اور مردنگ پر ہندی راگ راگنیوں سے دلوں کو گرمانا سیکھ لیا تھا۔

گنگا جمنی کام

۳۔ لکھنے والی انگلی جو لکھتی چلی جاتی ہے، ثقافتی سمجھوتے کے مرقع کا ایک اور ورق پلٹ کر دکھاتی ہے۔ دریائے گومتی کے رُوپ کنارے رہس کا رسیا، اودھ کا آخری تاجدار پیروں میں گھنگھرو باندھے اسٹیج پر اپنی ہی بنائی ہوئی ہندی دھن پر نرت بھاؤ بتا رہا ہے۔ ایک ورق اور پلٹیے تو جمنا کنارے ایک اور ہی منظر نگاہ کے سامنے آتا ہے۔ چند متقی، پرہیزگار اور باریش بزرگ مسند کی ٹیک لگائے اسبابِ زوالِ امت، احیائے دین اور ضرورتِ جہاد پر عربی و فارسی میں رسالے تحریر کر رہے ہیں۔ جب سلام کرنا ہو تو دہرے ہو ہو کر ایک دوسرے کو کورنش، آداب و تسلیمات، بندگی اور مجرا بجا لاتے ہیں۔ السلام علیکم کہنے سے احتراز کرتے ہیں کہ یہ رواج (جو بارہ سو سال سے مسلمانوں کا شعار اسی طور رہا تھا جیسے "السلوم" امتِ موسوی کی یا "جے رام جی کی" اور "نمسکار" اہلِ ہنود کی پہچان رہی ہے) اب بالکل متروک

ہو چکا تھا، نوبت یہاں تک پہنچی کہ حضرت شاہ ولی اللہ رحمۃ اللہ علیہ کے خانوادے نے بھی السلام علیکم کہنا ترک کر دیا! مولف امیر الروایات لکھتا ہے کہ حضرت شاہ ولی اللہ کے خاندان کے لوگ جب سلام کرتے تو کہتے تھے عبدالقادر * تسلیمات عرض کرتا ہے۔ رفیع الدین (*) تسلیمات عرض کرتا ہے۔ جب سید احمد بریلوی بعیت کے لئے حضرت شاہ ولی اللہ کی خدمت میں حاضر ہوئے تو وہ پہلے شخص تھے جس نے انہیں السلام علیکم کہا (٭)
یہ سب ثقافتی سمجھوتے تسخیر و تالیفِ قلوب کی خاطر قرن بہ قرن ہوا کئے، مگر وقت نے ثابت کر دیا کہ یہ دل کو سمجھانے والی بات تھی۔ آداب عرض اور آہنگ خسروی آنے والی رستاخیز میں کسی کی جان و مال کو — حتیٰ کہ خود سمجھوتے کی زبان کو بھی — نہ بچا سکے۔ وقت نے ایسے تمام دل خوش کن اور آرائشی سمجھوتوں کو خونابہ بُرد کر دیا۔ مخمل و کمخواب کے غلاف گرتی ہوئی دیواروں کو گرنے سے نہیں روک سکتے۔ چنانچہ وہی ہوا جو ہونا تھا، بھلا یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ زبان یار تو قلم کر دی جائے، اخلاص و رواداری کا پرچم سرنگوں ہو جائے، مگر کلچر کام گار و فتح یاب ہو۔

بشارت اکثر کہتے ہیں کہ میں یہ کبھی نہیں بھولوں گا کہ پشاور کے ایک ان پڑھ پٹھان کے طعنے نے چار پشتوں کا پالا پوسا آداب عرض چھڑا دیا!

("آبِ گم" سے ایک اقتباس)

---

* حضرت شاہ عبدالقادر دہلوی رحمۃ اللہ علیہ (*) حضرت شاہ رفیع الدین دہلوی رحمۃ اللہ علیہ

(٭) حضرت شاہ ولی اللہ رحمۃ اللہ علیہ ان کے السلام علیکم کہنے سے بہت خوش ہوئے اور حکم دیا کہ آئندہ سلام بطریقِ مسنون کیا جائے (امیر الروایات)

شمس الرحمٰن فاروقی

غزل کا نیا منظر نامہ

گذشتہ چالیس برسوں میں نئی غزل پر دو نسلیں گذر چکی ہیں. اور اب تیسری نسل ہمارے سامنے ہے. سوال یہ ہے کہ ان چالیس برسوں میں غزل نے کیا کھویا اور کیا پایا؟ پہلی نسل جن ناموں سے عبارت ہے ان میں بعض حسب ذیل ہیں: ناصر کاظمی، ابن انشا، سلیم احمد، خلیل الرحمٰن اعظمی، منیر نیازی، بمل کرشن اشک، عزیز حامد مدنی، جمیل الدین عالی، محبوب خزاں، باقر مہدی، حسن نعیم، دوسری نسل کے جو نام فوری طور پر ذہن میں آتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں: محمد علوی، احمد مشتاق، ظفر اقبال، شہریار، کمار پاشی، فضیل جعفری، بانی، زیب غوری، شکیب جلالی، ندا فاضلی، پرکاش فکری، ساقی فاروقی، عادل منصوری. بعض کہتے ہیں کہ ابھی دوسری نسل کا دور دورہ ہے اور تیسری نسل ابھی اپنی شناخت متعین نہیں کر سکی ہے. بعض لوگوں کا خیال ہے کہ دوسری نسل والوں کا تخلیقی جوہر اب کجلا گیا ہے. پہلی نسل کے بہت سے لوگ تو ہمارے درمیان ہی نہیں ہیں اور جو ہیں وہ اب زوال پا چکے ہیں. ان سے کوئی شکایت نہیں، بلکہ دوسری نسل والوں سے شکوہ ہے کہ وہ اس قدر جلد بوڑھے کیوں ہو گئے؟ اگرچہ دوسری نسل والوں میں سے بھی تین کو موت نے ہم سے لے لیا. لیکن جو ہم میں موجود ہیں ان کو کیا ہو گیا ہے؟ کچھ لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ دوسری نسل بھی ختم تو ہو گئی. لیکن تیسری ابھی پیدا نہیں ہوئی ہے. لہٰذا ان لوگوں کے نزدیک ہماری غزل پر اس وقت وہی جمود و سکوت طاری ہے جو پہلی نسل کے سرگرم کار ہونے کے پہلے تھا.

بعض لوگ اس بات سے انکار کریں گے کہ پہلی نسل کے قبل جمود تھا، وہ ترقی پسند غزل کا حوالہ دیں گے۔ فیض، مخدوم، سردار جعفری، کیفی اور مجروح کا ذکر کریں گے۔ لیکن اس بات سے انکار شاید کوئی نہ کرے گا، کہ جن لوگوں نے ۱۹۵۰ء کے بعد غزل کو ایک نئے مزاج، اور نئے آہنگ سے آشنا کیا۔ انہیں کسی اور وجہ سے نہیں تو اس بنا پر نیا کہا جائے گا کہ ان کا لہجہ، ان کے مضامین اور زندگی کے بارے میں ان کا رویہ ترقی پسندوں سے مختلف تھا۔ اس اختلاف کی بنیادی وجہ یہ نہ تھی کہ انہیں ترقی پسندی کی جگہ کسی اور سیاسی مسلک پر اصرار تھا۔ واقعہ تو یہ ہے کہ ان میں بعض کو سیاست سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ یعنی ان کی نظر میں سیاست اور ادب دو الگ الگ چیزیں تھیں۔ مثلاً ناصر کاظمی، سلیم احمد، جمیل الدین عالی، بعض ایسے تھے جنہیں ترقی پسندی نہیں تو ایک مبہم سے wing اور تیسری دنیا کے سیاسی شعور سے دلچسپی تھی۔ مثلاً ابن انشا، عزیز حامد مدنی۔ بعض نے شروع شروع میں ترقی پسندی اختیار کی۔ لیکن برائے نام اور پھر اس سے الگ ہو گئے۔ مثلاً منیر نیازی۔ بعض ایسے تھے جو باقاعدہ ترقی پسند رہے تھے اور پھر تحریک سے الگ ہو گئے، لیکن wing رہے، مثلاً باقر مہدی۔ اور بعض ایسے تھے جیسے خلیل الرحمٰن اعظمی جنہوں نے ترقی پسندی ترک کی اور پھر کوئی سیاسی لیبل نہ اختیار کیا۔ دراصل ان سب میں جو قدر مشترک تھی اور جو ترقی پسند غزل میں بہت کم نظر آتی ہے وہ یہ تھی کہ ان لوگوں کی نظر میں غزل واقعی اور حقیقی طور پر، رسمی طور پر نہیں، ذاتی تجربے اور احساس کا اظہار رکھتی اور وہ غزل کو جماعتی تجربے کے لئے استعمال ہونے یا استعمال کرنے سے منکر تھے۔ نئی غزل کی پہلی نسل اور ترقی پسند غزل میں یہ فرق نہیں ہے کہ ترقی پسند غزل بہرحال کسی نہ کسی طور پر انقلابی شعور یا تصور کی حامل تھی اور نئی غزل میں یہ بات نہ تھی۔ غزل کی شاعری ہی ایسی ہے کہ اس میں کوئی بھی معنی، یا تقریباً کوئی بھی معنی دریافت کئے جا سکتے ہیں۔ اس کے لئے لاتشکیل DECONSTRUCTION کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں۔ نئی غزل کی پہلی نسل اور ترقی پسند غزل میں یہ فرق بھی بنیادی نہیں کہ نئی غزل والے تنہائی، احساس مرگ وغیرہ کی بات کرتے تھے۔ بنیادی فرق یہ ہے کہ نئی غزل میں واحد متکلم پر زور تھا۔ اس غزل میں حاوی لے ذاتی بیان کی تھی اور اس بیان کے لئے شاعر کی شخصیت مرکزی حوالے، بلکہ بعض بعض وقت تو مرکزی استعارے

کا کام کرتی تھی بکلاسیکی شعراء میں (غلط یا صحیح) اور خاص کر میر کے یہاں بھی بعض لوگوں کو وہی کیفیت نظر آتی ہے۔ لہٰذا اس نسل کے شعراء، خاص کر ناصر کاظمی اور ابن انشا اور خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل کو میر کی روایت کی غزل کہا گیا۔

میں یہاں اس بات سے بحث نہ کروں گا کہ کلاسیکی غزل میں شاعر کی شخصیت مرکزی حوالے یا استعارے کا درجہ رکھتی ہے کہ نہیں؟ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے لیکن سلیم احمد نے بھی اپنے ابتدائی دور میں، جب وہ بظاہر اینٹی غزل لکھ رہے تھے، اس بات کا شعوری طور پر لحاظ رکھا کہ ان کی غزل ذاتی تجربے اور شعور کا اظہار معلوم ہو ؂

گانٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات — ہو گئے سید بنے سلیم چمار

گذشتہ سو برس میں جن لوگوں نے بھی غزل کا دفاع کیا ہے، انہوں نے یہ بات ضرور کہی ہے کہ غزل ذاتی جذبے اور تجربے کا اظہار کرتی ہے۔ یہ بات غلط تو ہے، لیکن اب اسے مکتبی اور کتابی اعتبار حاصل ہو چکا ہے۔ ناصر کاظمی کی نسل کے لوگوں نے اس خیال کو شدت سے اپنایا۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں واحد متکلم پر اس قدر زور نظر آتا ہے۔ ترقی پسند غزل اس مسئلہ کو کبھی پوری طرح حل نہ کر پائی تھی کہ غزل کو ذاتی اظہار کے ساتھ ساتھ اجتماعی تصورات اور آدرشوں کا آئینہ کس طرح بنایا جائے۔ بالآخر لوگوں نے اس طرح کے مفروضات گڑھے کہ مثلاً فیض نے استعارے اور پیکر تو وہی روایتی استعمال کئے ہیں، لیکن ان کو سیاسی معنی دے دیئے۔ جیسا کہ میں پہلے کئی بار عرض کر چکا ہوں۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ فیض کے ان روایتی استعاروں اور پیکروں میں سیاسی معنی تو ہم نے بھرے ہیں، اور وہ اس لئے کہ ہم جانتے ہیں کہ فیض ایک مخصوص سیاسی مسلک کے انسان تھے اور ان کا ایک انقلابی AGENDA تھا چاہے وہ کتنا ہی غیر قطعی اور مبہم کیوں نہ رہا ہو۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر میں کوئی ایسے معنی نہیں ہیں جنہیں ہم براہِ راست سیاسی کہہ سکیں ؂

نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے

اس کے مقابلے میں درد کا حسب ذیل شعر دیکھئے ؂

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا — پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

اگر فیض کے شعر کے بارے میں ہم کہتے ہیں کہ اس میں سیاسی معنی ہیں تو درد کے شعر کے بارے میں بھی ہم یہی بات کیوں نہیں کہتے؟ ظاہر ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ درد کو راولپنڈی کیس میں جیل کی سزا نہیں ملی تھی۔ لہٰذا یہ بھی ظاہر ہوا کہ فیض کے شعر میں سیاسی معنی فیض نے نہیں رکھے ہیں بلکہ ہم نے رکھے ہیں۔ بہت سے بہت ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فیض نے ایسے استعارے اور پیکر استعمال کئے جن کی سیاسی تعبیر بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن اس میں فیض کا کمال نہیں، کمال تو اس نظام کا ہے جس کا حصہ یہ پیکر اور استعارے ہیں۔ ورنہ فیض ہی کے کلام سے ایسے اشعار نکالے جا سکتے ہیں جن کی سیاسی تعبیر فیض کے سیاسی عقائد اور ایجنڈے سے بالکل مختلف ہو گی مثلاً ؎

بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کیا کیا　　جدا تھے ہم تو میسر تھی قربتیں کیسی

اس شعر کے بارے میں اگر میں یہ دعویٰ کروں کہ اس کا اصل مفہوم وہ فریب شکستگی اور FRUSTRATION ہے جو بعض انقلابیوں کو انقلاب لے آنے کے بعد محسوس ہوتی ہے تو آپ کا کیا جواب ہو گا؟ یا اگر میں کہوں کہ اس شعر کا بھی مضمون وہی ہے جو "صبح آزادی" کا ہے کہ آزادی حاصل ہو بھی گئی لیکن اصل آزادی ابھی دور ہے تو آپ کیا کہیں گے؟ آپ ہزار کہیں گے یہ شعر تو عشقیہ ہے۔ لیکن سوال پھر بھی قائم رہے گا کہ کس بنا پر آپ اسے سیاسی شعر نہیں مانتے۔ لیکن "اختیار چلے گئے" والے شعر کو سیاسی مانتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ ہم صرف یہی کہہ سکتے ہیں کہ یا تو دونوں شعروں میں سیاسی معنی ہیں، یا کسی میں سیاسی معنی نہیں ہیں اور ہم اپنی مرضی سے ایک کو سیاسی اور ایک کو غیر سیاسی کہہ رہے ہیں۔ لیکن اگر ایسا ہے تو پھر وہ بات کہاں گئی جس کی بنیاد پر آپ نے فیض کی انفرادیت قائم کی تھی؟

بہر حال، اس وقت بنیادی مسئلہ یہ نہیں ہے کہ فیض کی غزل میں سیاسی معنی کس نے ڈالے ہیں؟ بنیادی بات یہ ہے کہ ہم لوگوں نے اس مفروضے کو غزل فہمی کی شرط ٹھہرایا ہے کہ غزل میں ذاتی تجربات بیان ہوتے ہیں۔ اب مشکل یہ آپڑی ہے کہ فیض تو عام طور پر یاس و حرماں سے بھرے شعر کہتے تھے۔ اگر یہ ذاتی تجربات عشق ہیں تو ان کی انقلابیت کہاں گئی؟ لہٰذا دوسرا مفروضہ یہ تعمیر کیا گیا کہ دراصل فیض صاحب نے ان مضامین کے پردے میں انقلاب کے لئے اپنی للک اور سعی کو ظاہر کیا ہے جو ظاہر ہے کہ ان کی ذاتی اور داخلی چیز تھی۔ چلئے انقلاب بھی محفوظ

رہا۔ اور غزل بھی محفوظ رہی۔ لیکن شعر اور سیاست کی اس TIGHT ROPE پر چلنے کی کوشش کے باعث ترقی پسند غزل کو ان تمام عناصر سے محروم ہونا پڑا۔ جو متکلم کے براہِ راست شاعر کے روپ میں نمودار ہونے کی وجہ سے غزل میں پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی ایک صورتِ حال تو وہ ہے جس میں شاعر بطور متکلم یا بیان کنندہ ہے اور خود اس کی شخصیت سامنے نہیں۔ دوسری صورتِ حال وہ ہے جس میں خود متکلم شاعر بن جاتا ہے یعنی اب وہ شعر میں ایسے تجربات بیان کرتا ہے جن میں شاعر بطور PARTICIPANT کے شریک ہوتا ہے اور محض متکلم یا بیان کنندہ نہیں رہتا۔ شاعر بطور متکلم اور متکلم بطور شاعر کا معاملہ غزل کی شعریات کا اہم پہلو ہے لیکن اس پر بحث کا فی الحال موقعہ نہیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب خود متکلم ہمارے سامنے شاعر کے روپ میں آتا ہے تو انفرادی تجربات بیان ہوتے ہیں۔ ان تجربات کا دائرہ معاملہ بندی سے لے کر گہرے عشقیہ احساسات تک پھیلا ہوا ہو سکتا ہے۔ ایسی صورت میں خوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، فرد کی صورتِ حال، روزمرہ کی زندگی میں پیش آنے والے واقعات، یہ سب غزل میں داخل ہو سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ترقی پسند غزل معاملہ بندی سے خالی ہے۔ اس میں محبوب کبھی کسی فرد کی حیثیت سے نمودار نہیں ہوتا۔ محض ایک اصول، ایک تصور، ایک علامت رہتا ہے۔ مثال کے طور پر، جرأت کے حسب ذیل شعر میں جو صورتِ حال بیان ہوتی ہے اس کا ذکر ترقی پسند غزل میں ممکن نہیں ؎

اپنے سینہ پہ رکھا ہاتھ میں ان کا تو کہا — چھوڑ کم بخت ہتھیلی مری گلخن سے لگی

لیکن نئی غزل کے شاعر کے یہاں یہ ناممکن نہیں ؎

وہ رنگیلا ہاتھ میرے دل پہ اور اس کی مہک — شمعِ دل بجھ سی گئی رنگِ حنا کے سامنے

(منیر نیازی)

ظفر وہ سانولا ننھا سا ہاتھ رکھ دل پر — کہ وہ بھی دیکھے سفینہ خطر میں اپنا ہے

(ظفر اقبال)

یہ اور بات ہے کہ منیر نیازی کے شعر میں "رنگیلا ہاتھ" بہت اچھا فقرہ نہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ غزل کے مضامین کا دائرہ اتنا وسیع کیوں نہ ہو کہ اس میں ہر طرح کی صورتِ حال کی گنجائش ہو؟ اگر آپ یہ کہیں کہ محبوب کا ہاتھ اپنے سینے پر رکھنے کا مضمون کون سا ایسا قیمتی مضمون

ہے کہ اس کو غزل میں بیان ہی کیا جائے؟ تو اس کے دو جواب ہیں۔ اول تو یہ کہ غزل کو SANITIZE کرنے کا پروگرام تو ہم لوگوں نے مغربی تعلیم کے زیر اثر شروع کیا تھا۔ خود غزل کی شعریات میں، ایسی کوئی شرط نہیں کہ محبوب کو براہِ راست پیش نہ کیا جائے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ متکلم بطور شاعر کا نتیجہ صرف اسی طرح کے مضمون نہیں ہوتے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں جو مضامین، بیان ہوئے ہیں وہ بھی ترقی پسند غزل کی برادری سے باہر ہیں یہ

اچھا تو مروت ہی ترا بوسۂ لب ہے اچھا یہ کوئی دل کا تقاضا بھی نہیں تھا

(عزیز حامد مدنی)

تو کون ہے ترا نام کیا ہے کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہم

(ناصر کاظمی)

دنیا عجب جگہ ہے کہیں جی بہل نہ جائے تجھ سے بھی دور آج تری آرزو گئے

(خلیل الرحمٰن اعظمی)

یہ سب اشعار ۱۹۶۰ء سے پہلے کے ہیں، یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان تینوں ہی میں خود متکلم شاعر ہے۔ شاعر اور متکلم کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں۔

پہلی نسل کے شعراء میں صرف سلیم احمد ایسے تھے جنہوں نے غزل کے اس مکتبی تصور کو چیلنج کیا تھا کہ اسے بہت گمبھیر، روایتی شرافت و نجابت کا پابند اور خوش طبعی سے عاری ہونا چاہیئے۔ سلیم احمد کی غزل نے لوگوں کو مضطرب تو کیا، لیکن غالباً اس وجہ سے کہ اپنے مضامین میں بھی وہ شگفتگی کی پھلجھڑیاں چھوڑتے رہتے ہیں، لوگوں کو ان کی طرف سے بہت زیادہ خطرہ نہ محسوس ہوا۔ غزل کے کتابی تصور کو منہدم کرنے کے لئے زبان کے ساتھ جس بے باک رویے اور غزل کے مضامین کی طرف جس IRREVERENCE کی ضرورت تھی۔ اس کو نئی غزل کی دوسری نسل نے فراہم کیا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ محمد علوی، ظفر اقبال، عادی منصوری، بانی اور زیب غوری کے بعد غزل کا کتابی تصور اگر ختم نہیں ہو گیا تو اتنا تو یقیناً ہوا کہ اس کے پہلو بہ پہلو ایک اور تصور قائم ہوا کہ غزل نہ تو پردے کی بدبو ہے اور نہ عشق و محبت کی اوڑھنی اوڑھے ہوئے معشوقۂ انقلاب۔ محمد علوی عمر کے لحاظ سے پہلی نسل کے فرد ہیں لیکن ان کی شاعری پر شباب دوسری نسل ہی کے ساتھ آیا۔ علوی نے سب سے

پہلے یہ بات ثابت کی کہ روزمرّہ کی زبان میں روزمرہ کی یا غیر معمولی باتوں کی شاعری بھی ہو سکتی ہے۔

ہو سکے تو کبھی اتر دل میں دل کی بابت بھی سرسری کچھ سوچ (محمد علوی)

اس بحر میں اس ردیف کی راہ بھی میر ہی دکھا گئے تھے ؎

سرسری مت جہاں سے جا غافل پاؤں تیرا پڑے جہاں ٹک سوچ

منیر نیازی کو بھی اس زمانے میں فروغ ہوا۔ ان کی شاعری محمد علوی کی مملکت کی دوسری حد پر ہے جہاں حقیقت خواب بن جاتی ہے۔ لیکن منیر نیازی کا کمال دراصل یہ ہے کہ انہوں نے خواب جیسی انوکھی نادر روشنی والی زبان بھی استعمال کی۔ منیر نیازی کی غزل نے اپنے مضامین کے اچھوتے پن کی بنا پر لوگوں میں اس اضطراب کو راہ نہ دی جو زبان کے ساتھ بے محابا تصرف کرنے کے باعث ظفر اقبال اور عادل منصوری کا حصہ بنا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ظفر اقبال نے غزل کے نوع کو توڑنے، پھر سے بنانے اور پرانے نوع کو دوبارہ استعمال کرنے کا جو کارنامہ انجام دیا اور لفظ و معنی کی سرحدوں کو جس طرح اہمال تک لے جانے کی سعی کی، وہ غزل کی تاریخ میں بے نظیر ہے۔ ظفر اقبال کے دوسرے سرے پر شہریار ہیں جنہوں نے اپنے بعض مخصوص لفظ تو استعمال کئے، لیکن زبان اور معنی دونوں کے ساتھ ان کا رویہ احتیاط اور اعتدال کا رہا۔

ممکن ہے آپ کو خیال ہو میں نے اب تک تنہائی، احساسِ موت ALIENATION دروں بینی، وغیرہ کا ذکر نہیں کیا، جبکہ اکثر لوگوں کے مطابق یہ مضامین اور تصورات نئی غزل کی دوسری نسل والوں کا ٹریڈ مارک ہیں۔ نہ ہی میں نے صنعتی زندگی، اس کے مسائل، بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلتی ہوئی لفظیات، نئے مسائل کے لئے نئے اسلوب کی ضرورت، اس طرح کی باتوں کا ذکر کیا ہے، جو آج سے بیس برس پہلے بہت مشہور تھیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ تنہائی، نئی زندگی کے نئے مسائل وغیرہ یہ جدید شاعری کی خوبی کے معیار نہیں ہیں۔ غزل کی دوسری نسل والوں کے طرز کو جدیدیت کا نام دیا گیا، اور یہ نام بالکل صحیح ہے۔ لیکن جیسا کہ میں نے بار بار کہا ہے تنہائی، احساسِ مرگ وغیرہ موضوعات کا ذکر محض DESCRIPTIVE ہے PRESCRIPTIVE نہیں، اور نہ یہ خوبی کا معیار ہے۔

یہ صرف اس بات کی پہچان ہے کہ جدیدیت کو کن چیزوں سے سروکار تھا، اور ہے۔ یہ کہیں نہیں کہا گیا کہ جس شعر میں تنہائی یا موت کا ذکر ہو وہ لازماً اچھا ہی شعر ہوگا۔ اس طرح کی باتوں کا بیان اس وقت ضروری تھا، جب جدیدیت اپنے مابہ الامتیاز کی تلاش میں تھی۔ جہاں تک سوال معیاروں کا ہے تو جدیدیت کا مسلک ہمیشہ یہ رہا کہ شاعری کو شاعرانہ معیار پر ہی پرکھنا چاہیئے۔ دوسری بات یہ کہ اب یہ مسئلہ طے ہو چکا ہے کہ شاعری انفرادی اظہار ہے لیکن اس اظہار کا ذریعہ زبان ہے، اور زبان میں تبدیلی ہونا لازم ہے۔ اُردو شاعری میں عرصے تک یہ غلط خیال رائج رہا کہ بعض الفاظ و موضوعات شاعرانہ ہیں اور بعض غیر شاعرانہ، اسی طرح، یہ مکتبی خیال بھی عرصے تک رائج رہا کہ شاعری کے جو طور طریقے متعین ہو چکے ہیں ان میں تبدیلی نہ ہونا چاہیئے۔ اب یہ دونوں باتیں غلط ثابت ہو چکی ہیں، لہٰذا آج، جدیدیت کے آغاز کے تین دہائی بعد مجھے ان باتوں کو دہرانے کی ضرورت نہیں۔

میں نے شروع میں کہا تھا کہ اب نئی غزل کی تیسری نسل ہمارے سامنے ہے۔ اس تیسری نسل کا وجود ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ دُوسری نسل کا بیش تر تخلیقی زور اب خرچ ہو چکا۔ لیکن یہ سوال پھر بھی قائم رہتا ہے کہ اس تیسری نسل کے نمائندہ خواص کیا ہیں؟

آج کی نسل کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ اس کے پاس کوئی مسئلہ نہیں۔ ناصر کاظمی اور ان کے بعض معاصروں نے میر کو بزعم خود دریافت کیا، یا یوں کہیئے کہ انہوں نے اپنے لئے اپنے حسبِ حال میر ایجاد کیا۔ انہوں نے اپنی بساط بھر متکلم اور شاعر کا فرق مٹانے کی کوشش کی۔ سلیم احمد نے غزل کی ثقاہت کو چیلنج کیا۔ دوسری نسل میں ظفر اقبال نے غزل کے انہدام اور تعمیرِ نو کی کوشش کی۔ اس نسل کے اکثر شعراء نے زبان کے سکہ بند تقدس کو چیلنج کیا۔ اس نسل کے بعض شعراء مثلاً بانی اور زیب غوری نے غزل کو پیچیدگی اور تازہ فکری کی بلندیوں تک پہنچانے کی کوشش میں طرح طرح کے خطرے مول لئے۔ اس نسل کے زیادہ تر شعرا نے غالب کو اپنے لئے اس طرح ایجاد کیا جس طرح پہلی نسل کے لوگوں نے میر کو ایجاد کیا تھا۔ پھر آج کی نسل کے شاعر کیا کریں؟ دو نسلیں جو نئی غزل پر گذر چکی ہیں وہ ان سے منکر تو نہیں ہیں، لیکن یہ ضرور کہتے ہیں کہ یہ لوگ اب ختم ہو گئے۔

میں ان سے بڑی حد تک متفق ہوں۔ لیکن نئی نسل اب کیسے ایجاد کرے؟ وہ کس مسئلے سے دست وگریبان ہو۔

ایسا نہیں کہ اس نسل میں اچھے شاعر نہیں ہیں، سرحد کے دونوں طرف بہت اچھی غزل لکھی جارہی ہے۔ ایک زمانہ تھا جب پاکستان میں غزل اور ہندوستان میں نظم پیش پیش تھی۔ آج دونوں طرف غزل کے بہت عمدہ شعراء موجود ہیں۔ اور ہر سال ایک دو نئے نام ایسے دکھائی دے جاتے ہیں جو متوجہ کرتے ہیں۔ بعض ابھی بہت کم عمر ہیں، بعض نوجوانی کی سرحد سے نکل چکے ہیں۔ صرف ہندوستان کو لیجیے، تو عرفان صدیقی، آشفتہ چنگیزی، راہی فدائی، عبدالاحد ساز، اسعد بدایونی، فرحت احساس، کرشن کمار طور، پریم کمار نظر، صدیق مجیبی، جاوید ناصر، پرتپال سنگھ بیتاب، عبداللہ کمال، مصور سبزواری، عبدالرحیم نشتر، احتشام اختر، حسن عزیز کتنے ہی نام ہیں جو بے تکلف ذہن میں آتے ہیں۔ فہرست سازی برا کام ہے۔ لیکن بعض اوقات یہ برائی اپنے سر لینی ہی پڑتی ہے۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں یہ فہرست ہرگز مکمل نہیں ہے۔ اس مضمون کا مقصود بنیادی مسائل اور سوالات کا اٹھانا ہے، فہرست کا بنانا نہیں۔ میں نے یہ نام اس لئے درج کئے ہیں کہ ان شاعروں کے منتخب اشعار کو کسی بھی بیاض میں جگہ مل سکتی ہے۔ ان میں سے بعض مثلاً عرفان صدیقی اور پریم کمار نظر کی شاعری نسبتہً دیر میں پھلی پھولی، عبدالاحد ساز بھی نسبتہً دیر آمد ہیں۔ اسعد بدایونی نے جلد ترقی کی۔ بعض، مثلاً راہی فدائی نے ایک مخصوص اسلوب کو پختہ کر لیا ہے۔ بعض مثلاً مصور سبزواری کے یہاں عرصہ دراز میں اہم تبدیلیاں آئی ہیں۔ بعض، مثلاً عبداللہ کمال نے بحر اور آہنگ کے تجربے بھی کئے ہیں، لیکن اصل بات وہیں رہتی ہے کہ اس نسل کے سامنے پروگرام کیا ہے؟ شروع کی دو نسلوں کے شعراء میں مشابہت اور اختلاف دونوں کے پہلو نمایاں تھے۔ یعنی ان میں بعض باتیں متحد تھیں تو بہت سی باتیں مختلف بھی تھیں۔ اب تو چند برسوں میں تیسری نسل کے شاعروں کی بھی عمریں ڈھلنا شروع ہو جائیں گی۔ اگلی نسل کی دستک مجھے نہ سہی، ان کو تو سنائی دینے لگی ہو گی۔

ایک مشکل یہ ہے کہ اس نسل کے پاس کوئی نقاد نہیں۔ یہ تاریخ کا اصول تو نہیں لیکن جدید ادب کی تاریخ کی ایک صفت ضرور ہے کہ ہر نسل اپنا نقاد آپ پیدا کرتی ہے۔

اور نقاد سے مراد صرف یہ نہیں کہ کوئی شخص جو بہت شعر فہم اور با علم ہو۔ ادب کی نسلوں کی تاریخ کے سیاق و سباق میں نقاد سے مراد وہ شخص ہے جو کسی نسل کی مخصوص پہچان کو بیان کرے، یا کوئی مخصوص پہچان وضع کرے۔ جب تک کسی نسل کو گذشتہ نسل کے نقادوں اور شعراء سے توقع رہے گی، اس وقت تک وہ نسل تن آسانی اور سہل انگاری کا شکار رہے گی اور کچھ نہیں تو اتنا تو جدیدیت نے سکھا ہی دیا کہ گذشتہ زمانے کے لوگوں سے کچھ نہ مانگو۔

ہمارے یہاں غزل تو اتنی بہت سی لکھی گئی اور لکھی جائے گی۔ لیکن غزل کی شعریات کیا ہے۔ اس سوال کے جواب میں بہت چھان بین نہیں کی گئی۔ اگر گذشتہ زمانے کے بعض شاعر مثلاً میر یا غالب، ہمیں اچھے لگتے ہیں۔ لیکن ان کے بہت بعد کے شاعر مثلاً امیر مینائی اور داغ و جلال ہمیں اچھے نہیں لگتے تو اس کی وجہ یہ تو نہیں کہ غزل فہمی کے کچھ طریقے، یا غزل شناسی کے کچھ اصول، ہم سے کھو گئے ہیں؟ اگر غزل کی تعلیم پر اختر انصاری مرحوم کی ایک پوری کتاب میں یہ ذکر نہ ہو کہ قبل جدید زمانے کے غزل گویوں کے سامنے غزل کا کیا تصور تھا تو شاید اس کی وجہ یہی ہے کہ غزل شناسی کے طریقے ہمارے حافظے سے نکال دیئے گئے ہیں۔ غزل ایک روایت بھی ہے اور ہمارے سامنے ایک زندہ وجود بھی ہے۔ یہ بات ذرا عجیب معلوم ہوگی لیکن حقیقت یہ ہے کہ ناصر کاظمی کی محزونی سے لے کر ظفر اقبال کی اٹھا پٹک تک سب کوششیں اسی لئے تھیں کہ روایت اور زندہ وجود کے درمیان جو مصنوعی دیوار کتابی تنقیدوں نے کھڑی کر دی ہے اسے پارہ پارہ کر دیا جائے۔ روایت اگر زندہ وجود کے لئے حوالہ نہ ہو اور اگر زندہ وجود کے لئے روایت حوالہ نہ ہو تو دونوں کا نقصان ہے۔ نئی غزل کی پہلی دو نسلیں اس لحاظ سے اپنا کام پورا نہ کر سکیں کہ انہوں نے روایت اور معاصر وجود کی SYMBIESIS مکمل نہ کی۔ آج میں سوچتا ہوں کہ قدیم اردو یعنی دکنی اور میر کے ذرا پہلے کی دلی والوں اور غالب کے ذرا بعد کے لکھنو والوں کی غزل سے کچھ حاصل کرنے کی صلاحیت ہم میں ہے کہ نہیں؟ حاصل کرنے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ چند لفظ حاصل کر لئے جائیں۔ جیسا کہ بعض لوگوں نے میر کے ساتھ کیا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ ان لوگوں کے طور طریقے دیکھ کر غزل کی PLASTICITY میں اضافے کرنے کا فن سیکھا جائے۔ نئی نسل شاید یہ کام کر لے۔

گوپی چند نارنگ

فیض کو کیسے نہ پڑھیں

(ایک پس ساختیاتی رویّہ)

یعنی فیض کو کیسے نہ پڑھیں اس کے بغیر تو چارہ نہیں، یا فیض کو کیسے نہیں پڑھنا چاہیے، یعنی فیض کی قرأت کیسے نہیں کرنا چاہیے، یہاں مقصود موخرالذکر ہے لیکن مضارع کے ساتھ کہ 'کیسے نہ پڑھیں' امرانہ 'چاہیے' کے ساتھ نہیں۔ خاکسار کو منفی زمرہ اختیار کرنے کا شوق نہیں ہے، لیکن اگر کہا جاتا کہ 'فیض کو کیسے پڑھیں' —— تو یہ تجویزیہ (PRESCRIPTIVE) ہوتا، اور تجویزیہ تنقید کا مسلک نہیں ہے۔ ویسے ان لوگوں کی کمی نہیں جو مسلسل یہی کام کرتے ہیں، یہ دوسری بات ہے کہ انھیں اس کا احساس نہ ہو کہ اس سے نہ تنقید کا بھلا ہوتا ہے نہ ادب کا۔ بہرحال سوال یہ ہے کہ فیض کو تو برابر پڑھا جاتا ہے اور ان کی مقبولیت کا گراف بھی ہنوز قائم ہے، اور اس میں بھی کوئی برائی نہیں کہ ایک پوری تحریک کے نام لیوا اپنی نظریاتی عدم مطابقتوں پر پردہ ڈالنے کے لیے فیض کی شاعری کو ڈھال کے طور پر استعمال کرنے لگے ہیں۔ مقبولیت کے اپنے خطرات بھی ہیں، اس لیے کہ مداحوں کی بھیڑ میں اکثریت ان لوگوں کی ہوتی ہے جو نہیں جانتے کہ وہ ممدوح کو کس لیے چاہتے ہیں کیونکہ وہ اس لیے چاہتے ہیں کہ دوسرے چاہتے ہیں۔ فیض کی شہرت پچھلے پچاس برسوں میں قائم ہوئی ہے، اور یہ کوئی معمولی مدت نہیں ہے۔ اس دوران فیض پر

کچھ نہ کچھ تو لکھا ہی گیا ہے، لیکن اُن کے چاہنے والوں میں کم از کم وہ لوگ جو سخن فہمی کا دعوا رکھتے ہیں. انھوں نے فیض کی قدر شناسی اور اصل فیض کی شناخت کے حوالے سے کیا لکھا ہے اس کو دیکھا جائے تو مایوسی ہوتی ہے جو لوگ اس مسلک کے مسافر نہیں ہیں، خدا بھلا کرے ہماری تنقیدی فضا کا جو دراصل ہمارے مزاجوں کا عکس ہے کہ ان کی تحریروں کو تو یوں بھی پایۂ اعتبار حاصل نہیں، لیکن جو کچھ 'سرکاری مداحوں' نے لکھا ہے، اس میں کتنا اس پایے کا ہے کہ اس سے فیض کی سچی قدر سنجی کا حق ادا ہو۔ تعریف کرنے میں کوئی ہرج نہیں، تعریف فیض کا حق ہے، لیکن فیض کی شاعری کا یہ بھی تو حق ہے کہ وہ اہلِ نظر سے خراج وصول کرے۔ سوال مدلل مداحی کا نہیں مدلّل تنقید کا ہے۔ قصیدے میں دلیل نہیں ہوتی، نہ ہی ہجو میں دلیل ہوتی ہے، اس لیے دونوں تنقید سے خارج ہیں۔ یاروں نے قصیدوں کے انبار لگا دیے ہیں، اس لیے کہ قصیدے کے لیے مَتن کی قرأت (READING) ضروری نہیں۔ قصیدہ کچھ تو توقعات کی بنا پر کہا جاتا ہے، کچھ مفادات کی رو سے، اور کچھ قدرتِ بیان کے اظہار کی وجہ سے، اس اعتبار سے دیکھیں تو فیض ہماری ہمدردی کے خاصے مستحق ہیں۔

مقبولیت میں متعدد عوامل کا ہاتھ رہتا ہے، شخصیت کا طلسم، سوانحی کوائف (بالخصوص اگر اس میں حبس و زنداں یا ایسا کوئی مرحلہ درپیش ہو)، سماجی مرتبہ، کسی لابی یا مسلک سے وابستگی، مغنّیوں کی نغمہ سرائی، وغیرہ وغیرہ) لیکن جب تاریخ کا ظالم ہاتھ فاصلہ پیدا کرتا ہے تو چند برساتوں کے بعد سب داغ دھبے دُھل جاتے ہیں، اور باقی رہتی ہے متن کے 'بے داغ سبزے کی بہار'، اور یہی وہ سرزمین ہے جس کی سیاحت فیض کے سچے چاہنے والوں نے کم کی ہے، اور اگر کی ہے تو سرسری کی ہے، کیونکہ سچی شاعری میں تو ہر جا جہانِ دیگر ہوتا ہے. لیکن جب تنقید خود کو ایک جہاں پر بند کر لے تو طلسماتِ شعر کا در کیسے وا ہو سکتا ہے۔ اس سے پہلے خاکسار فیض کے جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام

کی بنیادی ساختوں سے اپنی کم فہم کے مطابق گفتگو کر چکا ہے، اس کو دہرانے کی ضرورت نہیں۔ زیرِ نظر تحریر میں البتہ مختصراً یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ متن کو پڑھتے ہوئے حاضر لفظوں کے ساتھ متن کی خاموشیوں (SILENCES) اور غیر موجودگیوں (ABSENCES) کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے، ان معنی میں جن معنی میں انھیں اہم مارکسی نقاد پیئر ماشیرے یا غیر مقلّد تنقید کے امام رولاں بارتھ نے استعمال کیا ہے، اور ایسا کرنا فیض کے یہاں معنیاتی نظام کی کشمکش یا آئیڈیولوجی کی جدلیاتی آویزش کو سمجھنے کے لیے بھی ضروری ہے۔

آئیڈیولوجی کے بارے میں واضح رہے کہ یہاں آئیڈیولوجی سے مراد عقاید و خیالات کا مجموعہ (TREATISE) یا کوئی ضابطہ بند نظریہ نہیں بلکہ انسانی معمولات اور سرگرمیوں کی وہ سطح جس پر عملاً انسان اپنے سماجی وجود کا اثبات کرتا ہے اور زندگی کرتا ہے، یعنی ان معنی میں جن معنی میں مشہور فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلتھوسے نے مارکس کی نئی تعبیر کرتے ہوئے آئیڈیولوجی کا تصور دیا ہے جس کی رو سے آئیڈیولوجی سماجی تشکیل (SOCIAL FORMATION) میں معاشیاتی سطح (ECONOMIC LEVEL) اور سیاسی سطح (POLITICAL LEVEL) کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے۔ اگرچہ آخراً قادرانہ حیثیت معاشیاتی سطح کو حاصل ہے، لیکن سماجی تشکیل کی یہ تینوں سطحیں یا معمولات کے زمرے جو باہمد گر مربوط بھی ہیں اور متاثر بھی کرتے ہیں، بالعموم خود مختار (AUTONOMOUS) ہیں اور خود مختارانہ طور پر کارگر رہتے ہیں۔ آئیڈیولوجی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ سماجی تشکیل میں ایک سرے پر آئیڈیولوجی ہے، دوسرے پر سائنس، اور بیچ کے درمیانی فاصلے پر ادب اور آرٹ، یہ اہم ہیں اپنے اثرات (EFFECTS) کی وجہ سے، یعنی سائنس سے KNOWLEDGE EFFECT آئیڈیولوجی سے IDEOLOGICAL EFFECT اور ادب سے AESTHETIC EFFECT پیدا ہوتا ہے، اور یہ آخری (EFFECT) فیض کی شاعری کی کلید ہے۔ یہ تینوں زمرے بالائی ساخت (SUPER STRUCTURE) میں اپنے طور پر خود مختارانہ کردار ادا کرتے ہیں، لیکن ایک دوسرے پر منطبق (OVERLAP) بھی ہو

جاتے ہیں، یعنی تعیین کنندہ (DETERMINANT) کا رول بھی ادا کرتے ہیں، اور عدم مطابقتوں اور تضادات (INCONSISTENCIES AND CONTRADICTIONS) کی آویزش اور اس کے حل (RESOLVE) کی عمل آوری بھی کرتے ہیں[۱]۔ یہاں زیادہ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ فیض کا متن بالعموم کس طرح پڑھا جاتا ہے، اور کیا یہ عام قرأت ادھوری قرأت نہیں۔

منظہریت کے ایک اہم ترجمان MERLEAU-PONTY کا جسے اب جدیدیت کے شیدائیوں نے بھی تقریباً فراموش کر دیا ہے، کہنا ہے:

> "BUT WHAT IF LANGUAGE SPEAKS AS MUCH BY WHAT IS BETWEEN WORDS AS BY THE WORDS THEMSELVES? AS MUCH BY WHAT IT DOES NOT 'SAY' AS BY WHAT IT 'SAYS'."

یعنی اس کا کیا کیا جائے کہ زبان کا خاصہ ہے کہ جتنا یہ لفظوں کے ذریعے کہتی ہے اتنا لفظوں کے بیچ میں جو خلا ہوتا ہے اس کے ذریعے بھی کہتی ہے۔ غالباً معنی کے نقطۂ نظر سے خلا (SPACE) کا یہ پہلا واضح تصور ہے۔ ہماری مشرقی جمالیاتی روایت میں 'بین السطور' کا ذکر اس کا کھلا ہوا اقرار ہے، لیکن مشرقی روایت میں کسی نے اس کو ضابطہ بند کیا ہو، یا ادبی نظریے کا حصہ بنایا ہو، شاید ایسا نہیں ہے۔ بات صرف لفظوں یا سطروں کے درمیان فاصلوں کی نہیں ہے بلکہ خود لفظوں کی بھی ہے، مرلیو پونٹی کے قول کو دوبارہ پڑھیں تو یہ اشارہ بھی ہے کہ لفظ جو ظاہر کرتے ہیں اس سے بھی کہتے ہیں اور جو کچھ ظاہر نہیں کرتے اس سے بھی کہتے ہیں، گویا زبان کے روشن خطوں کے ساتھ اس کے تاریک خطے بھی معنی خیزی کے عمل میں شریک ہوتے ہیں۔ بات فیض کے متن کی ہو رہی

---

[۱] تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

LOUIS ALTHUSSER, FOR MARX, NEW LEFT BOOKS, LONDON, 1977.
LOUIS ALTHUSSER, "IDEOLOGY AND IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES" IN LENIN AND PHILOSOPHY AND OTHER ESSAYS, NEW LEFT BOOKS, LONDON, 1977.

ہے۔ آئیے اس نظم کو دیکھیں :

بیزار فضا، درپئے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدمِ دیرینہ خفا ہے
ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے
اُمڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے
وہ چیز بھری ہے کہ سُلگتی ہے صُراحی!
ہر کاسۂ مے زہرِ ہلاہل سے سوا ہے
ہاں جام اُٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں
یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے
اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے
احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلا ہے
اُس حُسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
ہر صبحِ گلستاں ہے ترا رُوئے بہاریں
ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے
ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے
ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک!
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
تعزیرِ سیاست ہے، نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے

زندانِ رہِ یار میں پابند ہُوئے ہم
زنجیر بکف ہے، نہ کوئی بند بپا ہے
"مجبوری و دعویٰ گرفتاریٔ اُلفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے"

دستِ تہِ سنگ آمدہ

بظاہر نظم میں کوئی پیچ نہیں ہے، اور اس کے مقدمے کا اشارہ غالب کے شعر میں ہے جو تضمین ہوا ہے، یعنی 'دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے' عشق میں مجبور ہیں، دعویٰ گرفتاریِ الفت کیسا۔ دعویٰ تو وہاں ہوتا ہے جہاں اختیار ہو۔ یہاں تو پتھر تلے ہاتھ دبا ہے، اور یہی پیمانِ وفا ہے۔ پتھر تلے ہاتھ دبنے میں، درد اور تکلیف کا جو تصوّر ہے، اس نے مجبوری کی کیفیت کو اور بھی شدید کر دیا ہے۔ غرض عشق میں مجبوری سی مجبوری ہے اور دستِ تہِ سنگ آمدہ کی سی کیفیت ہے۔ عشق میں مجبوری و بے بسی کی کئی جہتیں ہیں اور غالب تو اس سطح کے شاعر ہیں جہاں بقولِ میر ہر سخن چار چار طرفیں رکھتا ہے، لیکن یہاں شعر کی شرح مقصود نہیں ہے بلکہ صرف یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ شعر میں عشق کی مجبوری کا مضمون بیان ہوا ہے، اور شعر 'غیر سیاسی' ہے۔ فیض غالب کے شعر پر نظم ختم کرنے سے پہلے یہ معنیاتی فضا تیار کر چکے ہیں:

ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے
زندانِ رہِ یار میں پابند ہوئے ہم
زنجیر بکف ہے نہ کوئی بند بپا ہے

ہر راہ کے 'تیری چاہ کے در تک' پہنچنے، 'تعزیرِ سیاست'، 'زندانِ رہِ یار'، 'زنجیر بکف'

ان حوالوں اور پیکروں سے عشق کا جو تصور ابھرتا ہے، اس کے لیے اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ وطن کے عشق کا ذکر ہے، یا انقلاب یا عوام یا حریت یا سماجی انصاف کا یا نوآبادیاتی نظام کے شکنجے سے نکلنے کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہے - یہ بالکل سامنے کے واضح (OBVIOUS) معنی ہیں جن کے لیے کسی تردد کی ضرورت نہیں- اب شروع کے مصرعوں کو دوبارہ دیکھیے :

بیزار فضا درپئے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدمِ دیرینہ خفا ہے
ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے
اُمڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے

ایک بار جب عشق کا 'PARAMETER' ذاتی سے وطنی و قومی و عوامی ہوگیا، اور فیض کا انقلابی شاعر ہونا ہی جس کی تصور آفرینی کرتا ہے تو اب صریحی معنی کو صریحی معنی سے ضرب دینے کا معاملہ اور بھی آسان ہوگیا، اس کے بعد ہر لفظ اور ترکیب اپنے آپ اسی طے شدہ محور پر گھومنے لگتی ہے، مثلاً 'بیزار فضا' وطن کی سیاسی فضا ہے، 'صبا' جو درپئے آزار ہے، نوآبادیاتی نظام اور اس کا جبر ہے، 'بادہ کشو' سے مراد انقلاب کی راہ کے ساتھی یا یارانِ طریقت ہیں، اور جو 'ہمدمِ دیرینہ' خفا ہیں وہ یا تو انقلابی مسلک سے ہم آہنگ نہیں یا نوآبادیاتی نظام یا فیوڈل سسٹم کا حصہ ہیں- عشق میں دیوانگی اور رسوائی چونکہ وجہِ افتخار ہے، اس لیے 'ملامت کی گھٹا' چھائی ہوئی ہے اور 'الزام کی برسات' کا ذکر ہے، نیز 'جام' و 'صراحی' جذبۂ حریت کی داد دے رہے ہیں - قرأت کے عمل میں توقعات یعنی قاری کی (EXPECTATIONS) سے بہت بحث کی گئی ہے- یہ توقعات شاعر کے نام، مسلک یا محض لیبل سے بھی پیدا ہو سکتی ہیں، یا

نظم کے عنوان یا ذیلی عنوان سے بھی۔ اس مختصر مضمون میں قرأت کے عمل کی نفسیات یا شعریات میں توقعات کس طرح کارگر ہوتی ہیں، اس تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، لیکن ہم نے دیکھا کہ پہلی قرأت میں ہم غالب کے تضمین شدہ شعر کو انقلابی شعر کے طور پر نہ پڑھ سکتے تھے، لیکن جب فیض کی نظم کو ہم نے انقلابی توقعات کی روشنی میں پڑھنا شروع کیا تو نہ صرف اس معنیاتی تناظر میں غالب کے شعر کی 'غیر سیاسی' نوعیت بدل گئی بلکہ تمام کلیدی الفاظ، امیجز، اور مصرعے لڑی در لڑی انقلابی معنیت میں ڈھلتے چلے گئے۔ علی سردار جعفری کسی زمانے میں 'انقلابی رومانیت' کا بہت ذکر کرتے تھے، کاش اس منزل پر انھوں نے یا ان کے رفقا میں سے کسی نے انقلابیت یا رومانیت دونوں میں سے کسی ایک کے ادبی و شعری و جمالیاتی مضمرات پر پوری طرح غور کر لیا ہوتا تو سستے نسخوں پر عمل کر کے یک سطحی شاعری کو اس قدر فروغ نہ ہوا ہوتا۔ خیر جملۂ معترضہ کو جانے دیجیے بات ہو رہی تھی سامنے کے واضح اور صریحی (OBVIOUS) معنی کی۔ کیا فیض کی شاعری کی اہمیت اس میں ہے کہ وہ سامنے کے معنی کی شاعری ہے یا صریحی معنی کی شاعری ہے۔ لیکن اگر صرف اتنا ہے تو فیض کو اہم شاعر تسلیم کرانے میں بڑی دقت کا سامنا ہوگا۔ کیا ہر شخص فیض کو اس لیے پڑھتا یا پسند کرتا ہے کہ وہ قومی یا عوامی معنی کے شاعر ہیں اور سامنے کے معنی کے شاعر ہیں۔ میری حقیر رائے ہے کہ ایسا نہیں ہے، پسند و ناپسند کے معاملات بھی حسن و عشق کے معاملات کی طرح بہت کچھ پیچ در پیچ ہوتے ہیں۔ ابھی اوپر ذکر آیا تھا کہ شاعری یعنی اعلا شاعری میں لفظ جتنا کہتے ہیں اتنا نہیں بھی کہتے، اور جمالیات میں کہی اور ان کہی دونوں عمل آرا رہتے ہیں، تو کیا فیض کے یہاں بھی ایسا ہے، اگر ہے تو جن معنی کا ذکر ہمارے انقلاب پسند حضرات کو مرغوب ہے اور جن کا تعین ہم اوپر کر آئے ہیں، کیا وہ فیض کی نظم کے معنی نہیں ہیں؟

بے شک سامنے کے (OBVIOUS) معنی یہی ہیں، لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے، اگر بات اتنی ہی ہو تو فیض معمولی شاعر قرار پائیں گے اور ان کی مقبولیت کی جڑیں بھی زیادہ گہری نہیں ہوں گی۔ ظاہر ہے جن معنی کا ہم نے ذکر کیا ان کا کھلا ہوا تعلق آئیڈیولوجی سے ہے۔ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے، آئیڈیولوجی سے یہاں مراد محض عقائد کا

مجموعہ (TREATISE OF DOCTRINE OR ABSTRACT THEORY OF BELIEFS) نہیں ہے، سماجی حقیقت نگاری کی کوئی سرکاری دستاویز یا عہد اسٹالن کے نظریہ ساز آندرے ژڈانوف (ANDREY ZHDANOV) کا ادیبوں کے لیے تیار کیا گیا منشور یا کوئی پارٹی نوسٹ (PARTYNOST) بھی نہیں، بلکہ مارکسی نظریہ ساز لوئی آلتھیوسے کے وسیع تر معنی میں سماجی عمل کے وہ معمولات جن کی رو سے ہم زندگی کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی مذہبی بھی ہو سکتی ہے، سیاسی بھی، مارکسی بھی، اور بورژوا بھی۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فیض کے عہد کی ترقی پسند آئیڈیولوجی تحریکِ آزادی کی قوم پرور آئیڈیولوجی سے الگ نہ تھی۔ یہ سچی اور کھری غیر استحصالی مذہبیت جو وطن دوستانہ جہات رکھتی تھی، اس سے تضاد کے رشتے میں بھی نہ تھی۔ چنانچہ اس کا دائرہ خاصا وسیع تھا اور اس کا اصل تصادم نوآبادیاتی سامراج کی آمرانہ آئیڈیولوجی سے یعنی استعماریت سے تھا۔ اس تناظر میں اُن معنی کا قائم ہو جانا فطری ہے جن کا ذکر اوپر آیا ہے۔ لیکن نہیں بھولنا چاہیے کہ فیض کی جمالیات مشرقی ہے، یعنی نہ صرف عرب ایرانی اثرات کی دین ہے بلکہ کلاسیکی فارسی یا وسیع معنی میں ہند ایرانی ثقافتی اثرات کی دین ہے جس میں ہندوستانی جمالیات کے سُر بھی اجتماعی لاشعوری رشتوں سے گھلے ملے ہیں۔ زیادہ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے مارکسیت کی رُو سے یہ جمالیات بورژوا ہے اور اس آئیڈیولوجی سے تصادم کا رشتہ رکھتی ہے جس آئیڈیولوجی کا ذکر اوپر کیا گیا۔ فیض اُردو میں شعر کہہ رہے تھے، وہ اس جمالیاتی روایت کے امین تھے جس کا خون اُن کی رگوں میں دوڑ رہا تھا۔ یہ ان کے ذہن و شعور کا حصّہ تھی اور لاشعور کا بھی، جبکہ آئیڈیولوجی اختیاری تھی، یعنی شعوری جس کا ردّ و قبول اختیار میں ہوتا ہے۔ آلتھیوسے کے حوالے سے اوپر اشارہ کیا گیا تھا کہ آئیڈیولوجی اور شعر و ادب سماجی تشکیل میں خود مختارانہ طور پر کارگزر رہتے ہیں، اور ایک دوسرے کو (OVERLAP) بھی کرتے ہیں، اور متعیّن (DETERMINE) بھی کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی لسانی اظہار میں یوں بھی زبان کو دباتی ہے اور اظہار سے جبر کے رشتے میں ہے۔ متن میں خاموشی (SILENCE) اور غیر

موجودگی (ABSENCE) کا راہ پا جانا اسی حوالے سے ہے ۔ اس نظریے سے فیض کی نظم کو دوبارہ دیکھیں تو دوسری معنیت سامنے آئے گی ۔ قطع نظر اس کے کہ شعری اظہار کے تمام پیرائے، ترکیبیں، تشبیہیں، استعارے کنایے شعری لطف و اثر اور کشش و کیفیت پیدا کرنے کے تمام طور طریقے بور ژوا شعریات کا حصّہ ہیں، لیکن اس وقت بحث شعریات سے نہیں جمالیات سے یعنی شعریات کے جمالیاتی اثر (AESTHETIC EFFECT)* احساسِ جمال تغزّل کی کیفیت اور کلی جمالیاتی حسّیت سے ہے ۔ اس پر مزید زور دینے کی ضرورت نہیں کہ فیض کی جمالیات سرتاسر مشرقی ہے اور گہرا مشرقی رچاؤ اور بالیدگی رکھتی ہے ۔ یہ جمالیات فیض کے لاشعوری وجود کا حصّہ ہے اور شاعری میں رہ رہ کر چھاپہ مارتی ہے اور آئیڈیولوجیکل فضا کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے، مثلاً پہلے تین اشعار میں جب آئیڈیولوجیکل الزام کی برسات، ملامت کی گھٹا اور آب و ہوا کے سیر کے قابل ہونے کی سیاسی فضا بندی ہو چکی تو فیض خالص لاشعوری زمین پر اتر آتے ہیں اور جمالیات کی صراحی اپنے آپ چھلک جاتی ہے، اور یوں فیض اپنے اس رنگ میں نمایاں ہوتے ہیں جس کو اگر فیض کی شاعری سے منہا کر دیں تو فیض پہچانے نہ جا سکیں گے، تیسرے شعر کے بعد یہ کیفیت دیکھیے:

ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں
یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے
اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے
احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلا ہے
اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
ہر صبحِ گلستاں ہے ترا روئے بہاریں
ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے

ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے
ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے

کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ نظم کا مرکزی حصّہ (CORE) ہے۔ غرض نظم کا مرکزی حصہ اس جمالیاتی کیفیت میں ڈوبا ہوا ہے جس کے بغیر فیض فیض نہیں رہتے۔ بات صرف آئیڈیولوجی کے جمالیاتی کیفیت میں ڈھل جانے کی نہیں، یہ نکتہ آئندہ غور کے لیے اٹھا رکھتا ہوں کہ بورژوا جمالیات آئیڈیولوجی کی کس طرح تحدید (CONDITION) کر دیتی ہے (یہ کانٹا اُن حضرات کے ضمیر میں برابر کھٹکتا ہے جو فیض کو قبول کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی) سرِ دست غور طلب یہ ہے کہ آئیڈیولوجی نام نہاد بورژوا جمالیات کے تئیں جبر (REPRESSION) کا رویہ روا رکھتی ہے، اور اس سے متن میں 'خاموشی' پیدا ہوتی ہے۔ فرانس کا مارکسی نقاد پیئر ماشیرے، ژول ویرن کے فکشن کی بات کرتے ہوئے کہتا ہے:

"IF VERNE'S 19TH CENTURY READERS DID NOT IDENTIFY THE REPRESSEL IN THE TEXT, IF THEY DID NOT RECOGNISE THE SILENCE WITH WHICH THE WORK FINALLY CONFRONTS ITS OWN IDEOLOGICAL PROJECT, IT WAS BECAUSE THEY READ FROM WITHIN THE SAME IDEOLOGICAL FRAMEWORK, SHARED THE SAME REPRESSIONS AND TOOK FOR GRANTED THE SAME SILENCES."
(A THEORY OF LITERARY PRODUCTION, 1966)

سو اگر ہم فیض کے آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ میں دبائے ہوئے REPRESSED حصّوں یا خاموشیوں (SILENCES) کے عادی ہو چکے ہیں اور ان کی پہچان نہیں کر پاتے تو یہ اس لیے ہے کہ اوّل تو ہماری قرأت کا عمل اسی آئیڈیولوجیکل فریم ورک کے اندر ہوتا ہے، دوسرے یہ کہ یہ اظہاری جبریت ہمارے لیے گوارا ہے، یعنی اس سے ہم جمالیاتی حظ و نشاط اخذ کرتے ہیں۔ مرکزی حصّے کے آغاز کا مصرع ہے 'ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں'، کس چیز کا 'جام'؟ یہاں مراد بادۂ نشاط انگیز سے نہیں ہے۔ گویا یہاں بادۂ نشاط انگیز کے معنی دب گئے یعنی (REPRESSED) ہو گئے یا

'بیا دلِ لبِ شیریں' لبِ شیریں کا تصوّر تو محبوب سے وابستہ ہے، لیکن یہاں جسمانی محبوب مراد نہیں، گویا محبوب کے جسم و جمال اور حسن و رعنائی کا تصوّر جو لاشعور یا جمالیات کی راہ سے داخل ہوا، انقلابی سیاسی تصوّر پر سبقت لے جانا چاہتا ہے، لیکن آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اسے دبا تا ہے۔ جو معنی دب جاتے ہیں یا ظاہر ہونا چاہتے ہیں اور ظاہر نہیں ہو سکتے، ان کا قالب بدل جاتا ہے، اور آئیڈیولوجی کی زد میں آکر دوسرا پیرایہ اختیار کرتا ہے۔ یہ پیرایے خاموشی یا غیر موجودگی (ABSENCE) پر دلالت کرتے ہیں، مثلاً / اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے / کس حسن کا؟ یا / ہر صبح گلستاں ہے ترا روئے بہاریں، ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے / کس کا روئے نگاریں، یا کس کی یاد کے پھول یا کس کے نقشِ کفِ پا؟ مزید دیکھیے / ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم، ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے / کس کی زلفوں کا شبنمی لمس یا کس کے ہونٹوں کی فضا؟ یہ یا ایسے تمام جمالیاتی سوالوں کا جواب متن کی غیر موجودگیوں اور خاموشی میں مضمر ہے گویا فیض کا شعری عمل کچھ اس نوعیت کا ہے کہ وہ اپنے شعری اظہار میں اس جبریت کو روا رکھتے ہیں، اس معنی میں کہ مشرقی جمالیات (جو بورژوا جمالیات ہے) ان کے مزاج میں رچی بسی تھی یعنی ان کے لاشعور کا حصّہ بن چکی تھی۔ یہ معلوم ہے نقشِ فریادی کے پہلے حصّے کا فیض اپنی شعری حیثیت قائم کر چکا تھا، البتہ نقشِ فریادی کا دوسرا حصّہ، دستِ صبا اور زنداں نامہ فیض کے شعری شناخت نامے کو مکمل کر دیتے ہیں۔ فیض ایک کشمکش کا احساس تو رکھتے تھے، لیکن جمالیات کا لاشعوری چور دروازہ بند نہ کر سکنے پر خود کو مجبور پاتے تھے، اس کے ایک نہیں بیسیوں ثبوت دیے جا سکتے ہیں۔ نتیجتاً فیض کی شاعری کے وہ حصّے زیادہ کامیاب ہیں جہاں جمالیات کا دباؤ (REPRESSION) زیادہ ہے، کیونکہ کیفیت ابھر کے آئی ہے، دوسرے لفظوں میں جہاں جمالیاتی 'غیر موجودگی' یا 'خاموشی' بولتی ہے یا جہاں 'بین السطور' روشن ہو گیا ہے۔

واضح رہے کہ صرف اسی نظم پر موقوف نہیں ہے، فیض کی زیادہ تر شاعری (بشمول نظم و غزل) کی یہی کیفیت ہے، مزید مثالیں یا حوالے اس مقدمے کے

اثبات کے لیے غیر ضروری ہیں۔

ایک آخری اشارہ اور : مشرقی جمالیات پردے کی اوٹ سے جھانکنے کی جمالیات ہے۔ فیض کے یہاں اُن کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے، کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں یا ' صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر' یعنی صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کی کیفیت ہے۔ یہ جمالیاتی تاک جھانک کا عمل ہے جو اظہاری دباؤ کے تحت اور بھی پُرکشش اور نشاط انگیز ہو گیا ہے۔ رولاں بارتھ جو PLEASURE OF TEXT کا بھی مصنف ہے کہتا ہے :

"IS NOT THE BODY'S MOST EROTIC ZONE THERE WHERE THE GARMENT LEAVES GAPS"

اس کا لفظی ترجمہ مشکل ہے، یعنی کیا بدن کے وہ حصّے جہاں ملبوس انھیں ذرا سا کھُلا چھوڑ دیتا ہے، زیادہ جاذبِ نظر نہیں ہوتے ؟ یا نگاہ وہاں سے ہٹتی نہیں کیوں ؟ یعنی جمالیاتی حظ و نشاط کا مقام وہ جگہ ہے جہاں بدن لباس سے جھانکتا ہے' یا جیسے بخیہ اُدھڑ جائے اور جوشِ نمو سے بدن جھانک اُٹھے۔ فیض کے یہاں آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ کے تحت یہ بخیہ اکثر و بیشتر اُدھڑ جاتا ہے، جمالیاتی بُذیت جھانکنے لگتی ہے، اور خود فیض اس کی نشاط انگیزی سے مسرور و محظوظ ہوتے ہیں۔ یہ موجودگی کے نمایاں ہو جانے یا خاموشی کے بولنے کا عمل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو فیض دلِ وحشی کی وحشت سامانیوں کا اس قدر ذکر نہ کرتے :

تعزیرِ سیاست ہے، نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے

گویا بورژوا جمالیاتی پیرایوں اور طور طریقوں کے دبنے اور دب کر ابھرنے کا عمل اپنی ایک کیفیت رکھتا ہے، اور اسی سے اس لطف و اثر، دلآویزی اور دلآسائی، بالیدگی اور رچاؤ اور ترفع کی شیرازہ بندی ہوتی ہے جس کے لیے فیض مشہور ہیں، اور بلاشبہ جو فیض کی مقبولیت

کے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ یہ جمالیاتی فشار تغزّل کی کیفیتوں سے مل کر جس حسیّاتی چمنستانِ بوقلموں کی آبیاری کرتا ہے اور اس سے معنی در معنی کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے اور جس سے پس ساختیاتی کثیر المعنیت (PLURALITY OF TEXT) کی رو سے الگ بحث کی جا سکتی ہے لیکن یہاں وہ مقصود نہیں ہے بلکہ فقط اتنا کہ آئیڈیولوجیکل پرجیکیٹ اور جمالیات کی عدمِ مطابقت کی وجہ متن کی بدیّت ملبوس کے بخیے سے جھانکنے لگتی ہے، اور بھرپور جمالیاتی اظہار میں اپنا حل (RESOLVE) پانے کے لیے مضطرب نظر آتی ہے۔ فیض نے جس غزل میں اپنی 'طرزِ فغاں' کا اور اس کے 'گلشن میں طرزِ بیاں ٹھہرنے' کا ذکر کیا ہے، اسی غزل میں 'دستِ صیّاد' اور 'کفِ گلچیں' کے جبر کا اشارہ بھی موجود ہے، یعنی جبر کے سلسلوں کے باوجود 'بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے'۔ بات توقعات کو پلٹنے کی ہے، یہی شعر جو سیاسی جبر یا ظلم و استبداد کے خلاف ہے، آئیڈیولوجی کے جبر کی شان میں بھی پڑھا جا سکتا ہے، یعنی آئیڈیولوجی خواہ کتنی طاقتور کیوں نہ ہو، اور جمالیات بھلے ہی بور ژوا قرار دی جائے، جمالیات کا اپنا ایک تفاعل ہے۔ شاعری کرنا ہے تو جمالیات کو تسلیم کرنا ہی ہوگا جو شاعری میں شعریات کے اصولوں کا نتیجہ ہوتی ہے' ورنہ شاعری ہی سے ہاتھ دھونا پڑیں گے کیونکہ دستِ صیّاد یا کفِ گلچیں لاکھ چاہے' بوئے گل اور بلبل کی زبان یعنی جمالیات روکے رک نہیں سکتی۔ اور جبر کیا جائے تو بخیہ ادھڑنے لگتا ہے، خاموشی بولنے لگتی ہے، اور خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے'۔

> "میرے نزدیک اپنے غزل گو معاصرین میں اقبال اور یگانہ کو چھوڑ کر فانی سب سے بلند ہیں۔ حسرت، اصغر، جگر، شاد، عزیز، ثاقب سب کو فانی بہت پیچھے چھوڑ جاتے ہیں"۔
>
> "زیادہ اہمیت فانی کے فن کی ہے۔ جس کا پورا اعتراف ابھی تک نہیں ہوا ہے"۔
>
> (آل احمد سرور "پہچان اور پرکھ")

نیّر مسعود

(اُردو شعریات کی اصطلاحیں)

معنی آفرینی، نازک خیالی، خیال بندی

پروفیسر آل احمد سرور صاحب کی فرمائش پر میں نے ایک مضمون میں اُردو شعریات کی بارہ اصطلاحوں سے بحث کی تھی۔ مضمون مکمل کرنے کے بعد احساس ہوا کہ اس میں معنی آفرینی، نازک خیالی اور خیال بندی کی وضاحت اطمینان بخش نہیں ہے۔ اس لئے میں نے مضمون[۱] سے ان اصطلاحوں کی بحث کو خارج کر دیا۔ ارادہ تھا کہ ان پر از سرِ نو غور کر کے ان کے درمیان واضح خطِ فاصل کھینچنے کی کوشش کروں گا۔ لیکن کئی برس کی وقتاً فوقتاً کوششوں کے باوجود اس میں کامیابی نہیں ہوتی۔ ناچار اس بحث کو اسی پہلی شکل میں پیش کر رہا ہوں۔ مقصد یہ ہے کہ دوسرے اصحاب بھی ان اصطلاحوں پر غور اور اظہارِ خیال کریں۔ ممکن ہے اس طرح ہماری شعریاتی تنقید کا ایک مشکل موضوع آسان ہو جائے۔ (نیّر مسعود)

اُردو شعریات کی ان تینوں اصطلاحوں کی سرحدیں آپس میں ملتی ہیں، اس لئے ان کا

---

[۱] "اُردو شعریات کی چند اصطلاحیں" (شمولہ "اُردو شعریات" مرتبہ پروفیسر آل احمد سرور۔ ناشر اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر ۱۹۸۷ء)

ذکر ساتھ ساتھ کیا جا رہا ہے۔

معنیٔ آفرینی: معنی آفرینی کی اصطلاح خود اپنا مفہوم بتا رہی ہے۔ یعنی معنی پیدا کرنا۔ بہ الفاظِ دیگر کسی حقیقت کا ایسا مفہوم ظاہر کرنا جو اصلاً اس میں موجود نہ ہو۔ مثلاً

مگر دیوانہ تھا گل بھی کسو کا کہ پیراہن میں سو جاگہ رفو تھا (میرؔ)

معنی آفرینی ہماری کلاسیکی شاعری کی بنیاد میں شامل ہے اور ہمارے بیشتر شعری مسلّمات معنی آفرینی ہی کی دین ہیں۔ بلبل کا پھول کے آس پاس چہچہانا یہ معنی پیدا کرتا ہے کہ بلبل عاشق ہے، پھول محبوب اور بلبل کا چہچہانا، اپنے محبوب کو خطاب کر کے نغماتِ عشق سنانا ہے۔ شمع کی لو کے گرد پتنگوں کا طواف اس لئے ہے کہ وہ شمع کے عاشق ہیں۔ اور محبوب پر جان نثار کر دینا ان کے عشق کی معراج ہے۔

ایک مستقل فنی اظہار کے طور پر معنی آفرینی کو ان ہند فارسی شاعروں نے فروغ دیا جنہیں فارسی شاعری کی سبکِ ہندی کا نمائندہ کہا جاتا ہے۔ سبکِ ہندی ہی کے زیرِ اثر معنی آفرینی کو اردو شاعری میں بھی بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ مثلاً

تنہا نہیں ماتم میں ترے شام سیہ پوش رہتا ہے سدا چاک گریبانِ سحر بھی (سوداؔ)

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا (ناسخؔ)

صحرا کو بھی نہ پایا بغض و حسد سے خالی کیا کیا جلا ہے ساکھو پھولا جو ڈھاک بن میں (آتشؔ)

آتش مزاجیوں کا نتیجہ ہے مفلسی خالی رہے ہے پنجہ ہمیشہ چنار کا (رحیم بخش طربؔ)

چشم و گوشِ یار سے دنیا میں تا دعویٰ نہ ہو نرگس و گل کو خدا نے کور و کر پیدا کیا (امانتؔ)

پھرتا ہے سیلِ حوادث سے کوئی مردوں کا منھ شیر سیدھا تیرتا ہے وقتِ رفتن آب میں (ذوقؔ)

مرقدِ عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا کس قدر یا رب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا (غالبؔ)

تھا بسکہ روزِ قتلِ شہہ آسماں جناب نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب (انیسؔ)

لپٹنے سے سیکھے شیوۂ مردانگی کوئی جب قصدِ خوں کرے ہے تو پہلے پکار دے (ذوقؔ)

ان شعروں میں معنی آفرینی کا صاف مشاہدہ کیا جا سکتا ہے اور یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ معنی آفرینی کی سب سے زیادہ نمود صنعتِ حسنِ تعلیل میں ہوتی ہے۔ کسی کے ماتم میں شام سیہ پوش اور صبح گریباں چاک ہے۔ مٹی سے پھول اس لئے اگتے ہیں کہ زمین میں ہزاروں گل اندام

دفن ہیں۔ ساکھو کے جنگل میں آگ اس لئے لگتی ہے کہ وہ ڈھاک کو پھولا ہوا دیکھ کر حسد کرتا ہے، چنار کا سُرخ ہو جانا اس کی آتش مزاجی کے سبب ہے اور اسی آتش مزاجی کے نتیجہ میں چنار مفلس رہتا ہے (اس میں پھول پھل نہیں آتے) نرگس کو بصارت اور گلاب کو سماعت سے اس لئے محروم رکھا گیا ہے کہ وہ محبوب کی آنکھ اور کان سے برابری کا دعویٰ نہ کرنے لگیں، شیر اپنی بہادری کی وجہ سے ایک سیدھ میں پیرتا ہے اور تھپیڑوں سے گھبرا کر منھ نہیں پھیرتا۔ یہ سب عام باتوں میں خاص معنی پیدا کرنے کی مثالیں ہیں اور یہی معنی آفرینی ہے۔ ان سب مثالوں میں ہم نے دیکھا کہ شاعر عام حقیقتوں کی انوکھی توجیہیں کرتا اور ان سے حسبِ منشا نتیجے نکالتا ہے۔

یہ مثالیہ شعر بے امتیازی کے ساتھ منتخب کئے گئے ہیں، چنانچہ ان میں کچھ شعر اچھے ہیں، کچھ معمولی جس کا بہت کچھ انحصار شعری اظہار کی نوعیت کے علاوہ ان معانی پر بھی ہے جو شاعروں نے ان شعروں میں پیدا کئے ہیں۔ ذوق کے پہلے شعر میں معنی آفرینی معمولی نوعیت کی ہے۔ طرب کے یہاں معنی آفرینی میں نسبتاً زیادہ باریکی سے کام لیا گیا ہے۔ اس سے بھی زیادہ باریکی قائم کے اس شعر میں ہے۔

کس کی نگاہِ گرم تھی گلشن پہ اے نسیم　　　شبنم سے برگِ گل لبِ جوش تھا

اور اس سے بھی زیادہ غالب کے اس شعر میں:

یاں فلاخن بازکس کا نالۂ بے باک ہے　　　جادہ تا کہسار ہوئے چینیٔ افلاک ہے

اس منزل پر پہنچ کر معنی آفرینی کی سرحد نازک خیالی سے مل جاتی ہے۔

نازک خیالی: نازک خیالی دراصل شعر کی کوئی علاٰحدہ صفت نہیں ہے اور نہ فی نفسہٖ اچھی یا بری چیز ہے۔ اسے شعر کی مختلف صنعتوں کا ایک درجہ کہا جا سکتا ہے۔ مبالغہ، حسنِ تعلیل، تمثیل، علامت، استعارہ، تشبیہ وغیرہ ایک درجے پر پہنچ کر نازک خیالی کی مثال بن جاتے ہیں۔ یہاں یہ عرض کر دینا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ تشبیہ، جو نازک خیالی کا ایک عمدہ میدان ہے معنی آفرینی کا میدان نہیں ہے۔ اس لئے کہ تشبیہ میں مشبّہ بہ اپنے حقیقی مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں اور ان میں کوئی نئے معنی پیدا نہیں کئے جاتے بلکہ مشبّہ بہ کی تلاش اور وجہ شبہ

میں ہمارے شاعروں نے خوب خوب نازک خیالیاں صرف کی ہیں۔ میر انیس امام حسینؓ کی آنکھوں کی تعریف ایک استعارہ نما تشبیہ کے ذریعہ اس طرح کرتے ہیں۔

پتلی کا رعب سب پہ عیاں ہے خدائی میں
بیٹھا ہے شیر پنجوں کو ٹیکے ترائی میں

شاعر نے امامؓ کی آنکھ کی نہیں بلکہ آنکھ کی پتلی کا ذکر کیا ہے اور اس کی مشابہت بھی شیر کی آنکھ یا پتلی سے نہیں بلکہ ترائی میں بیٹھے ہوئے مجسم شیر سے بتائی ہے، وجہ شبہ امام حسینؓ کا پُرسکون دبدبہ اور تھما ہوا جوشِ شجاعت ہے۔ یہاں نازک خیالی تشبیہ کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے۔ غالبؔ کے یہاں تشبیہ، استعارے اور تمثیل میں نازک خیالی کے نمونے دیکھئے:

حاصلِ الفت نہ دیکھا جُز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا اک لبِ افسوس تھا

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

شوق اُس دشت میں دوڑائے ہے مجھکو کہ جہاں
جادہ غیراز نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

جُز زخمِ تیغ ناز نہیں دل میں آرزو
جیبِ خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے

شکوۂ یاراں غبارِ دل میں پنہاں کردیا
غالبؔ ایسے گنج کو شایاں یہی ویرانہ تھا

مبالغے میں بھی نازک خیالی کی مثالیں بہت ملتی ہیں۔ میر انیسؔ کی یہ بیت مشہور ہے:

گرچشم سے نکل کے ٹھہر جائے راہ میں
پڑجائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں

عرض کیا گیا تھا کہ نازک خیالی فی نفسہٖ اچھی یا بری چیز نہیں ہے۔ مندرجۂ ذیل شعر بری شاعری کی مثال میں پیش کئے جاتے ہیں۔ لیکن نازک خیالی سے خالی نہیں ہیں۔

خمیدہ ضعف سے ایسا میں دردمند ہوا
کہ سایہ پاؤں کا سر سے مرے بلند ہوا (خواجہ وزیر)

غم سے ہوئے ہیں بال ہمارے سفید سحر
سر میں پھپھوندی لگ گئی آنکھوں کی سیل سے (امداد علی بحر)

تھوکتا خون ہوں تو بوئے حنا آتی ہے
جس پہ مہندی تری پستی تھی وہی سِل ہے مجھے

نازک خیالی کے سلسلہ میں محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"... تشبیہیں اور استعارے اگر پاس پاس کے ہوں اور آنکھوں کے سامنے ہوں تو کلام میں نہایت لطافت و نزاکت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن جب دور جا پڑیں اور بہت باریک ہو جائیں تو

عٰہ "استعارہ نما" اس لئے کہ حرفِ تشبیہ مذکور نہ ہونے کی بنا پر اسے اصطلاحًا استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

دقت ہو جاتی ہے. چنانچہ ہمارے نازک خیال کسی بادشاہ کے اقبال اور عقل کے لئے اس قدر تعریف پر قناعت نہیں کرتے کہ وہ اقبال میں سکندر یونانی اور عقل میں ارسطوے ثانی ہے، بلکہ بجائے اس کے کہتے ہیں کہ اگر اس کا ہمارے عقل اوج اقبال سے سایہ ڈالے تو ہر شخص کشورِ دانش و دولت کا سکندر اور ارسطو ہو جاتے، بلکہ اگر اس کے سینے میں دلائل عقلی کا دریا جوش مارے تو طبقۂ یونان کو غرق کر دے. اول تو ہما کی یہ صفت خود ایک بے بنیاد فرض ہے،.... اس پر اقبال کا ایک فلک الافلاک تیار کرنا دیکھئے. وہاں ان کے فرضی ہما کا جانا دیکھئے، پھر زمین پر اس خیالی آسمان کے نیچے ایک تدبیر کا یونان بسانا دیکھئے، پھر اس فرضی ہما کی برکت کا اس قدر عام کرنا دیکھئے جس سے دنیا کے جاہل اس خیالی یونان میں جا کر ارسطو ہو جائیں۔"

نجم الغنی نے "بحر الفصاحت" میں نازک خیالی پر یوں بحث کی ہے:

"شعرائے مستعمل استعاروں سے بچنے کے لئے نئے استعارے اور استعارے در استعارے نکالے ہیں اور اسے ایک ایجادِ جدید تصور کر کے نازک خیالی نام رکھا ہے. اس سے کلاموں میں ایک خیالی نزاکت اور تازگی (و) لطافت تو ہو جاتی ہے لیکن کلام پُر اثر نہیں ہوتا.... جو (شاعر) قدما کی تقلید سے صفائی اور سادگی کی لکیر پر فقیر ہیں اور اغلاق کو ناپسند کرتے ہیں (وہ) اداے مطلب اور طرزِ کلام میں صفائی پیدا کرنے کی کوشش رکھتے ہیں جس سے سننے والے کے دل پر اثر ہوتا ہے۔" آزاد بھی نازک خیالی کی مثال دینے کے بعد لکھتے ہیں کہ اس طرح کے مضامین.

"اگرچہ ہمارے معمولی خیالات ہوں مگر غیر قوم بلکہ ہمارے بھی عام لوگ اس سے بے خبر ہیں، اس لئے بے سمجھائیں نہ سمجھیں گے. اور جب بات کو زبان سے کہہ کر سمجھانے کی نوبت آئی تو لطفِ زبان کجا، اور یہ نہیں تو تاثیر کجا۔"

ان بیانوں سے نازک خیالی کے متعلق یہ نتیجے اخذ کئے جا سکتے ہیں:

۱۔ بات کو گھما پھرا کر کہنا نازک خیالی ہے.

۲۔ نازک خیالی کا لازمی نتیجہ اشکال ہے، اس لئے

۳۔ نازک خیالی اثر سے خالی ہوتی ہے.

اشکال اور بے اثری بڑی حد تک موضوعی چیزیں ہیں. تاہم یہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ اشکال

کا لازمہ بے اثری ہے؟ لیکن جو شعر اوپر ہم نے درج کئے ہیں ان میں میر انیس کی بیت "دبتی کا رعب ...") اور غالب کے پہلے شعر ("حاصلِ الفت نہ دیکھا ...") کو اثر سے خالی ماننا مشکل ہے۔ خواجہ وزیر اور سحر کے شعر خواہ اثر سے خالی ہو۔ لیکن ان میں اشکال اور پیچیدگی نہیں ہے۔ خصوصاً خواجہ وزیر کے شعر ("خمیدہ ضعف سے ...") میں۔

جو چیز ان شعروں میں مشترک ہے وہ یہ ہے کہ ان میں کسی حقیقت کو جس واسطے سے بیان کیا گیا ہے اس کا اس حقیقت سے تعلق بہت خفیف اور بعید، بہ الفاظِ دیگر نازک ہے۔ شعر میں نازک خیالی کا دار و مدار تعلق کی اسی نزاکت پر ہے۔ اور یہ تعلق جب نامحسوس کی حد کو پہنچنے لگے تو نازک خیالی کی سرحد خیال بندی سے مل جاتی ہے۔

خیال بندی

خیال بندی: معنی آفرینی اور نازک خیالی کی طرح خیال بندی کی بھی جامع و مانع تعریف ہماری شعریات میں شاید موجود نہیں ہے اور ان تینوں اصطلاحوں میں کوئی واضح امتیاز نہیں کیا گیا ہے۔ مثلاً آزاد، ناسخ کے کلام پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

" فارسی میں بھی جلال اسیر، قاسم مشہدی، بیدل اور ناصر علی وغیرہ استاد ہو گذرے ہیں، جنہوں نے اپنے نازک خیالوں کی بدولت خیال بند اور معنی یاب لقب حاصل کیا ہے"

یہاں نازک خیالی، خیال بندی اور معنی آفرینی کو تقریباً ایک قرار دیا گیا ہے۔ لیکن نازک خیالی کی تنقیص میں آزاد کا جو بیان اس سے پہلے دیا گیا اس کو آگے بڑھاتے ہوئے انہوں نے خیال بندی کی ایک عمدہ تعریف کر دی ہے۔ لکھتے ہیں:

" ان خیالی رنگینیوں اور فرضی لطافتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ جو باتیں بدیہی ہیں اور محسوسات بھی عیاں ہیں، ہماری تشبیہوں اور استعاروں کے پیچ در پیچ خیالوں میں آکر وہ بھی عالم تصور میں جا پڑتی ہیں"

مولوی عبدالرحمٰن نے "مرآۃ الشعر" میں خیال بندی کی وضاحت اس طرح کی ہے:

"کبھی خیال عالم حقیقت کی سیر سے سیر ہو کر ذہن کی موجودہ صورتوں میں اپنی طرف سے نئی ترکیب و ترتیب شروع کر دیتا ہے، کسی کا سر لیتا ہے اور کسی کا پاؤں اور ایک نئی مخلوق بنا کر کھڑی کر دیتا ہے اور ایسی ایسی صورتیں سامنے

لاتا ہے جو نہ آنکھوں نے دیکھی ہوں نہ کانوں نے سنی ۔ اسی طلسم کاری کو دیکھ کر شعر تخیلی کہلاتا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جسے خیال بندانہ اور تخیلی نہ کہتے ہیں۔"

حقیقت کا بالواسطہ اظہار شاعری کا خاص وصف ہے اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ جس واسطے کی مدد سے حقیقت کو ظاہر کیا جاتا ہے اگر مبنیہ حقیقت سے اس کا تعلق بہت نازک ہو تو شعر میں نازک خیالی کا وصف پیدا ہو جاتا ہے ۔ اگر اس واسطے ہی کو شعر کے اصل موضوع کی طرح برتا جائے اور متعلقہ بنیادی حقیقت کی حیثیت ضمنی یا صفر رہ جائے تو شعر خیال بندی کے ذیل میں آجائے گا ۔ وضاحت کے لئے چند شعروں پر غور کیا جائے :

چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے سرمہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے (غالب)

شعر کی بنیاد اس بات پر ہے کہ حسینوں کی آنکھیں بولتی ہیں ۔ ظاہر ہے کہ آنکھوں کا بولنا حقیقت نہیں محض ہمارا ایک خیال ہے ۔ پہلے مصرع میں اس خیال کو ایک حقیقت کے طور پر بیان کر دیا گیا ۔ دوسرے مصرع میں آواز کو شعلہ قرار دیا گیا ۔ شعلے کے ساتھ دھوئیں کا بھی خیال آتا ہے ۔ آنکھوں کی آواز کے شعلے کے ساتھ سرمے کا وہی ربط ہے جو عام شعلے کے ساتھ دھوئیں کا ہوتا ہے ۔ دھوئیں سے شعلہ چھپ جاتا ہے اور دکھائی نہیں دیتا ۔ سرمہ کھانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور سنائی نہیں دیتی ۔ سرمہ چشم خوباں کے شعلۂ آواز کا دھواں ہے ۔ یعنی اگر چشم خوباں کی نوا پردازی ہم کو سنائی نہیں دیتی ، تو اس کا سبب یہ ہے کہ چشم خوباں سرمہ آلود ہے اور سرمے نے اس کی آواز دبا دی ہے ۔ یہ انتہائی درجے کی معنی آفرینی اور نازک خیالی تو ہے ہی لیکن شعر کا سارا زور اس خیال کے ملازموں پر ہے کہ حسینوں کی آنکھ بولتی ہے ، چنانچہ سرمہ ، آواز ، شعلہ ، دود اس شعر میں اصل موضوع کی طرح ہوتے جا رہے ہیں ۔ دراصل کے شعر کا اصل موضوع (آنکھ کا نوا پرداز ہونا) بھی خیالی ہے ۔ اس طرح یہ شعر خیال بندی کی عمدہ مثال ہو گیا ۔ اس خیال بندی کو اپنے شعری ذوق کے تحت اچھا یا برا کہا جا سکتا ہے لیکن نثری استدلال کی روشنی میں اسے پرکھنا شاعری کے ساتھ زیادتی ہو گی ۔ مثلاً اسی شعر کو نثری استدلال کی روشنی میں دیکھیے تو نتیجہ یہ برآمد ہو گا کہ اگر خوباں سرمہ لگانا چھوڑ دیں تو ان کی آنکھوں کی آواز واقعی سنائی دینے لگے ۔

اس شعر کے باطن میں ایک بدیہی اور مسلمہ حقیقت کام کر رہی ہے ، وہ یہ کہ انسان

کی آنکھیں قوتِ ناطقہ سے محروم ہونے کے باوجود جذبات اور تاثرات کا اظہار اس طرح کر دیتی ہیں، جس طرح آواز اور الفاظ کرتے ہیں۔ لیکن شاعر نے اس حقیقت کا راست اظہار نہیں کیا اس طرح اس شعر پر آزاد کا یہ قول صادق آجاتا ہے کہ خیال بندی کے نتیجے میں "جو باتیں بدیہی ہیں... وہ بھی عالمِ تصور میں جا پڑتی ہیں"۔

اسی غزل کا ایک اور مطلع ہے :

پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے ۔۔۔ نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے

شعر کی بنیاد اس بات پر ہے کہ عاشقوں کا مقدر بُرا ہوتا ہے۔ یہ حقیقت اس خیال میں بدلی کہ عاشقوں کا ستارہ گردش میں رہتا ہے اور اس خیال کی بنیاد پر پورا شعر قائم کیا گیا ہے۔ قسمت کا ناسازگار ستارہ عشاق کے وجود پر متصرف ہے۔ عشاق نالہ نہیں کر رہے ہیں، بلکہ یہ وہ آواز ہے جو کسی چیز کے بہت تیزی کے ساتھ گھومنے سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ چیز عشاق کی قسمت کا ستارہ ہے جو پوری رفتار سے گردش میں ہے۔ یہاں بھی شعر کے باطن میں ــــ (شعریات کی حد تک سہی) ایک مسلمہ حقیقت کارفرما ہے کہ عاشقوں کی قسمت خراب ہوتی ہے، لیکن شعر کی تعمیر اس حقیقت کے اس خیالی روپ پر ہوتی ہے کہ عاشقوں کا ستارہ گردش میں رہتا ہے۔

غالب ہی کا ایک اور شعر ہے :

خیالِ سادگی ہائے تصور نقشِ حیرت ہے ۔۔۔ پرِ عنقا پہ رنگِ رفتہ سے کھینچی ہیں تصویریں

موضوع وہ نادر کیفیت ہے جب تصور میں کچھ نہیں ہوتا اور ذہن ایک سادہ ورق کی طرح محسوس ہوتا ہے۔ بلکہ خود ذہن کا وجود غیر محسوس ہو جاتا ہے۔ عالمِ حیرت میں بھی ایسا ہی ہوتا ہے کہ نہ کوئی جذبہ باقی رہتا ہے، نہ ردِّ عمل، نہ تاثر، نہ خیال، اس لئے حیرت کی تصویر (نقشِ حیرت) میں کچھ نہیں بنایا جا سکتا۔ شاعر تصور میں کچھ نہ ہونے کا تصور کرتا ہے تو اس کے سامنے حیرت کی تصویر آتی ہے جس میں کچھ نہیں ہے۔ اس کیفیت میں اس کا خیال پرِ عنقا پر اس رنگ سے جو نہیں ہے (رنگِ رفتہ) تصویریں بنا رہا ہے۔ یعنی جس چیز پر تصویریں بنائی جا رہی ہیں وہ بھی معدوم ہے، (پرِ عنقا) جس چیز سے بنائی جا رہی ہیں وہ بھی معدوم ہے (رنگِ رفتہ) اور جس چیز کی تصویریں بنائی جا رہی ہیں وہ بھی کچھ نہیں ہے (سادگی ہائے تصور)۔ اگر خیال بندی

کی تنقیص مقصود ہو تو اس شعر سے بہتر الفاظ نہیں ملیں گے، اگر خیال بندی کی توضیح کرنا ہو تو بھی، اور اگر خیال بندی کا نمونہ مطلوب ہو تو بھی اس سے مناسب تر شعر نہیں ملے گا۔

خیال بندی شعر کا مشکل ترین اور پیچیدہ ترین عمل ہے۔ تذکروں میں کئی اردو شاعروں کو خیال بند کہا گیا ہے، لیکن ان کا نمونۂ کلام اس کی تائید نہیں کرتا یا بہت کم زور تائید کرتا ہے۔ در حقیقت خیال بند شاعر اردو میں غالب سے بڑا کوئی نہیں گذرا ہے۔ غالب کے یہاں خیال بندی کی پیچیدہ سے پیچیدہ مثالیں تو ملتی ہیں لیکن سہل ممتنع میں خیال بندی کی مثال بھی غالب ہی کے یہاں ملتی ہے۔ مندرجۂ ذیل شعر سادگی کے ساتھ خیال بندی کا نمونہ ہے۔ اتفاق سے اس میں بھی مندرجۂ بالا شعر کی طرح خیال کا لفظ موجود ہے اور اس شعر کی طرح اُس شعر کا موضوع بھی خیال بندی ہی قرار پاتا ہے:

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

اخترالایمان

بند کمرہ

کبھی جو کھولتا ہوں قفل دھول میں لپٹے،
ادھورے خواب، جواں مرگ خواہشیں جذبے۔
شکست خوردۂ غم، نارسائی کے مارے
جوانیوں کی کھلی چاندنی کے افسانے
سکوں نواز ہنسی کے ہزار ہا فتنے،
بغاوتوں کے علم، کرم خوردہ ہنگامے،
ہزار شورشیں عزمِ جہاد ساتھ لیے
کھنکتے قہقہے کم سن شریر بچّوں کے
خوشی ملال کے غم دیدہ غم رُبا قصّے
خموشیوں کی ردا اوڑھے، دیکھتے ہیں مجھے۔
انھیں میں مہرِ لب، تیری خیرباد بھی ہے
انھیں میں تیرا کرم، بست اور کشاد بھی ہے

وزیر آغا

لبیک

کبھی تہ دار کالے بادلوں کے چاک سے
کوندے کی صورت روشنائی دے
کبھی بھورے گھنے جنگل کے اندر
کسی کہنہ شجر کی شاخ ٹوٹے
کوئی پھنکارتا شعلہ دکھائی دے
کبھی دریا میں ٹھہرے وقت کو
پتھر کی سل توڑے
چمکتی جھاگ کا چھینٹا
سیہ پانی کے سینے پر
دمکتا، جھلملاتا موتیوں کا ہار بن جائے
کبھی اس دم بخود موجودگی، اس
بے نہایت، بے صدا، قرنوں پہ پھیلی تیرگی میں
اک کرن جاگے
تری آواز کا ساگر سنائی دے
تو میں بھی بادباں کھولوں
تری آواز پر لبیک بولوں
بدن کی بند مٹھی سے نکل کر
تری آواز کے دھاگے میں بندھ کر
تری جانب بڑھوں
جانب تری ۔ بڑھتا چلا جاؤں!!

قاضی سلیم

سمفونی

ہوائیں گزرتی — تو سوچتی ہی نہیں،
کہ خوشبو کہاں سے ملی تھی!
انھیں ہر گلی
ہر چمن سے گزرنا ہے
خوشبو کو دامن میں بھرنا ہے
پھولوں سے کیا واسطہ ہے

جڑیں سارے پودوں کی
بے موج اترتی ہیں پانی کی تہہ تک
انھیں صرف مٹّی میں دھنسنا ہے
ہر گھڑی کھوج کرنا ہے
خود جان لیں گی
کہ پانی کا مٹّی کا کیا رابطہ ہے

لہو موج میں ہو
تھپیڑوں میں ہر جسم بہتا ہے
آہنگ میں موج در موج ڈھلتا ہے
ہر موج انجانے خوابوں کی پرداختہ ہے

ادھر۔ آسماں سے پرے
۔ کس نے دیکھا ہے
آواز پہ دل کی لبّیک لبّیک کہتے ہوئے
سبھی آسمانوں پہ اپنے خداوند تک جا پہنچتے ہیں
۔ چلتے رہو
گھنی نیند میں چلنے والوں کے مانند چلتے رہو
اندھی گپھاؤں میں باندھے طلسمات کے
۔ سارے دروازے
کھلتے ہیں جا کر اسی موڑ پر
جو وعدے کی منزل ہے
۔ گم گشتہ جنّت سے آراستہ ہے
گھٹا ٹوپ اندھکار ہیں
۔ اس دشتِ اسرار میں
پاؤں
بڑھتے ہوئے پاؤں
خود جانتے ہیں
اندھیروں میں اٹکل سے چلنے کا کیا ضابطہ ہے

لحد در لحد
۔ ایک ہی جیسی ان گھڑ زمیں ہے
ہماری تمھاری طرح
۔ ایک ہی جیسے اچھے برے لوگ ہیں
ایک ہی جیسا ہر راستہ ہے

امجد اسلام امجد

تو جو ہو گیا اسے مان لے!

کسی ہاتھ نے کسی لوح پر جو نہیں لکھا
وہی ایک حرفِ گماں ہیں ہم
خطِ گم شدہ میں لکھی گئی
کوئی اجنبی سی زباں ہیں ہم
کسی اور خطۂ درد پر جو گزر گیا
اسی وقت کی تگ و تاز کا
کوئی بے نشاں سا نشاں ہیں ہم
کبھی اپنے ہونے کے واہمے سے نکل کے دنیا کو دیکھیے
تو نہ کھل سکے کہ کہاں ہیں ہم

مری جاں، ہماری یہ داستاں
اسی آسمان کی چھت تلے
انہی کہکشاؤں کے درمیاں
کئی لاکھ بار کہی گئی
کئی لاکھ بار سنی گئی
یہ حدیثِ نغمۂ بے صدا
کبھی سرخ پھولوں کی تیز خوشبو میں رک گئی
کبھی آنسوؤں میں رواں ہوئی

یہ وہ شمعِ شامِ وصال ہے
جو تمام رات جلی کبھی
کبھی ایک پل میں دھواں ہوئی
کبھی روشنی کا یقیں بنی
کبھی تیرگی کا گماں ہوئی

تو جو ہو گیا اسے مان لے
کہ یہ داغ وہ ہیں
جو سات بحروں کے پانیوں سے نہ دھل سکیں گے
کہ ایک تیرے نہ ماننے سے
یہ شہر بھر کی عمارتوں پر جو جلتے بجھتے حروف پہنے
شکستہ وعدے لٹک رہے ہیں
نہ جھڑ سکیں گے، نہ چھپ سکیں گے
ہوا کے رستے میں اڑنے والے اداس پتّے
نہ رک سکے ہیں، نہ رک سکیں گے،

تو جو ہو گیا اسے مان لے !!

●

شائستہ یوسف

ایلی ایلی لما شبقتنی

موت کے بعد گزرنے والے
تجربے کیا سکھاتے ہیں
اس کا علم نہیں۔
جن کیفیتوں سے گزری ہوں
ان میں کتنے جنم، کتنے یگ
دائرہ وار
آگ کو گلزار گلزار کو آگ
بنائے گزر گئے
لیکن، اب میری آزمائش
اور میری بے بسی کی انتہا
تجھے پکارتے ہیں۔
تو نے "وفیہا نعید کم" کہا۔
میں نے قبول کیا۔
اور صدیاں گزر گئیں۔
مجھے بتا
میں کب تک
اس اندھیرے میں
"وفیہا نخرجکم تارۃً اخریٰ"
کی منتظر رہوں۔

شائستہ یوسف

کیوں جیتی ہو

کل،
جب میں نے بال سنوارے،
آنکھوں میں کاجل ڈالا، سنگھار کیا،
مہندی رچائی ہاتھوں میں،
سارے دھنک رنگوں کو
آنچل میں باندھا،
خوشیوں میں ڈوبا لان،
ہر آہٹ پر سمٹنا،
ہر سرگوشی پر چونکنا،
ہر آئینہ کہتا تھا
تم خوابوں کی شہزادی ہو
تم اس کے حال کا نغمہ اس کے
مستقبل کی شہنائی ہو
اس کی آنکھوں کی ٹھنڈک
اس کی تنہائی کا دل ہو۔"

٥

کل اور آج میں انتر کب؟
میں بھی ہوں آئینہ بھی۔

اب رات میں کیا صدیاں بیتی ہیں،
آنکھوں کے دیے اندھے،
بالوں میں ماہ سال کی گرد،
لہو میں بہتی سرد ہوائیں
ہر جذبے کو مار چکی ہیں
آئینہ ہنستا ہے
کہتا ہے
اب کس کی خاطر
آنگن میں پودوں کو
پانی دیتی ہو؟
کیوں جیتی ہو؟
کیوں جیتی ہو؟

شائستہ یوسف

تم سے صدیوں کا پیار کروں

میرے سرہانے جو کتبہ ہے
اس پر تم نے
اتنا پیارا شعر لکھوایا ہے
جو بھی پڑھے
اس قبر میں سونا چاہے۔

جب تم آکر پھول چڑھاتے ہو
(خود کی پوجا کرواتے ہو)
میں چاہتی ہوں
دو اک پل کا جیتا تم سے مانگوں
پتھرائی آنکھوں کا ٹھہرا ساگر
اک پل کو زندہ ہو جائے
اک پل کے سوئیں حصے میں
میں تم سے صدیوں جتنا پیار کروں

نجات

ذہن اک آتش فشاں ہے
جس میں منظر اور نغمے کا
باتوں کا یادوں کا
ایسا لاوا ہے
جس کی کوئی شکل نہیں،۔
لیکن جس دن
اس میں ہلچل ہو گی،
باتیں منظر کھا جائیں گی
یادیں، آگ کی کشتی ہوں گی
شعلے نقش مٹاتے جائیں گے
پھر آواز میں جادو ہو گا
اور لاوے میں بہتے بہتے
سب دیواریں گر جائیں گی۔
تنہائی تنہا نہ رہے گی۔

شائستہ یوسف

نظارہ درمیاں ہے

کوئی مجھ سے کہتا ہے سرگوشیوں میں
کبھی آئینے کو سنوارو سجاؤ تو دیکھو
کہ اس آئینے میں تمھارے سوا اور کوئی نہیں ہے۔
یہ پرچھائیاں یہ شبیہیں، تو سب عکس ہیں،
ان زمانوں کا، ایسے ماضی کا،
تاریخ جس کو اپنا بنانے سے
انکار کرتی رہی ہے۔
کہ ان میں کوئی عکس جھوٹا نہیں ہے۔
(مگر سچ بھی تو اس کہانی کا حصّہ نہیں ہے!)
تمھارا تصوّر، تمھارا تخیّل تو اک دیوتا ہے،
وہی دیوتا جو ازل سے
محبّت کا مرکز، محبّت کا محور رہا ہے۔

o

بڑی سادھنا سے، لگن سے، دعاؤں سے،
اس کو بلایا،
کہ آئینہ روشن ہو،
آنکھ اس کو دیکھے۔
مگر کس کو دیکھے؟
کہ جب بھی یہ آئینہ روشن ہوا ہے
مرا عکس خود
میری آنکھوں کا پردہ بنا ہے۔

صلاح الدّین پرویز

ٹرائینگل

چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا
آنکھوں میں رقّت کی کونپل اگتی ہے
دروازے پر ہجر کی کنڈی لٹکتی ہے
وصل درپن کے آگے شرماتا رہتا ہے
چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا

بڑی حویلی بائیں باغ میں جھولا اور فوارہ
بڑے بڑے دالانوں سے ملحق سونے کے کمرے
سامنے اک پورٹیکو
پورٹیکو کے آگے بہت بڑا سا لان
اور اسی لان میں اک امربیل کی آرچ
کے نیچے میں
چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا

میں سوچ رہی ہوں
اسٹیشن پر گاڑی آنے کی گھنٹی
وہ،
گونگے ٹیلے، گم صم دریاؤں،
کالے جنگل اور سونے اسٹیشن سے ہوتا
مجھے پلیٹ فارم کھویا کھویا
کھوج رہا ہوگا
ہر آنے جانے والی پرچھائیں میں،
میں ہی ہوں —— سوچ رہا ہوگا
ایکا ایکی بارش کا منظر
دور دور تک کوئی نہیں ہے
بہت بڑا سناٹا اور پانی کا نوحہ

وہ بھیگ رہا ہے

بہت سگریٹیں پیتا ہے وہ
لیکن اب تک اس کی برساتی میں رکھا
ڈن ہل کا پیکیٹ اور ماچس کی ڈبیا
بھیگ گئی ہو گی
بہت گمان ہے اس کو اپنے ڈھیروں
بالوں پہ
لیکن اب تک وہ بارش کے پانی سے
بگڑ گئے ہوں گے
بہت ستایا کرتا ہے اس کا سانولا چہرہ
لیکن اب تک بارش میں
اس کے ہونٹ جل گئے ہوں گے
اس کا ماتھا میرے کارن بھی تپ
گیا ہو گا
اسے سردی جلدی لگتی ہے
اور بخار بھی جلدی چڑھتا ہے

وہ بھیگ رہا ہے

چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا
سردی کا موسم ہے
میں آتش دان کے آگے بیٹھی
سرخ گلال ہوئی جاتی ہوں
دھرتی میرے پاؤں سے چھٹتی جاتی ہے
تم میرے سپنوں میں آکاش کی صورت
پہ چھپتے ہی جاتے ہو
لیکن پل دو پل کے اس انکشن سے
میں پہلے محبوبہ بعد میں ماں بننے لگتی ہوں
تبھی کوئی آنسو کا لمحہ
میرے اور تمھارے بیچ ٹھہر جاتا ہے
آتش دان کی آگ سرل ہو کر
بجھنے لگتی ہے
چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا

اور کیا ایک پورٹیکو میں
کسی کار کے رکنے کی آواز

ایک آواز سے سارا منظر
درہم برہم ہو جاتا ہے
کون اجنبی ہے، میرے پاس شور
مچاتا چلا آرہا ہے

میں بھاگنا چاہتی ہوں بھاگ
سکتی ہوں

میں اس کی محبوبہ، نا اس کی ماں ہوں

پھر اجنبی کون ہے جو بنا کسی رشتے کے

مجھ پر حکم جتاتا رہتا ہے

میں اس کی بیوی ہوں

تو کیا یہ بھی رشتہ ہوتا ہے

چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا

بڑی حویلی، پائیں باغ میں جھولا اور
فوّارہ

سامنے ایک پورٹیکو
پورٹکو کے آگے بہت بڑا سا لان

بڑے بڑے دالانوں سے ملحق سونے
کے کمرے

اور اسی لان میں امربیل کی آرچ کے
نیچے 'میں'

محمدؔ علوی

ڈیزرٹ اسٹورم

ریت

ریت ہی ریت

ریت پر

دور تلک

لاشیں ہی لاشیں

گلی سڑی لاشوں کی آنکھیں

آسمان پہ جمی ہوئی ہیں!

کفن نہیں تو گدھ آئیں!

لیکن یہ

بارود بھری

زہریلی ہوائیں!!

التجا

(شرابی شوہروں کے لیے)

چاند،

مہرباں چاند،

رات کو روشن رکھ،

اپنی نورانی باہوں میں،

چوک گلی، گھر آنگن رکھ

ان کو آنے میں کوئی تکلیف نہ ہو

تیرا دامن تھام کے گھر تک آجائیں

پھر چاہے تو گھور اندھیرے چھا جائیں

آج کی رات میرا دل رکھ

چاند

مہرباں چاند

رات کو روشن رکھ

محمدّ علوی

میری شاعری

یہ جو ہم تم
روز بولتے رہتے ہیں
ان لفظوں کی
مدّھم مدّھم روشنیوں میں
میں نے اپنے آس پاس کی چیزوں کو
اور پاس سے
دیکھنے کی کوشش کی ہے

میرا نام

میرا نام
گہرے سمندر کی تہہ میں پڑا ہے
جہاں نت نئے رنگ کی مچھلیاں
اس کے چاروں طرف تیرتی ہیں
آبی درختوں نے
اپنی جڑیں اس میں پیوست کی ہیں!
میری یہ تمنّا ہے
اک دن
درختوں کی شاخیں
سطحِ آب پر لہلہائیں
اور ان پر
میرے نام کے پھول آئیں!!

رؤف خیر

دور درشن

سمٹ کے آگئی دنیا تو چند انچوں میں
ہجومِ رنگ و صدا ہے غریب خانے پر

میں دیکھتا رہوں کب تک یہ آنکھ وا کر کے
مکاں کی قید تو الزام ہے زمانے پر

یہاں تو فرصتِ نظّارگی کا ماتم ہے

ہٹاؤ ٹی وی کہ کمرہ مرا کشادہ ہو
ہٹاؤ ٹی وی کہ میں بند آنکھ سے دیکھوں
وہ سین ابھی جو کسی کیمرے کی زد میں نہیں
کمال وہ جو ابھی چینلوں کی حد میں نہیں

T. V. CHANNELS

مضطر مجاز

میلادِ آدم

(جدید)

○

ہوئی تھی کھانے پہ ان بَن، کھٹاک سے نکلا
جمی تھی بزمِ ازل میں چھپاک سے نکلا

لگی تھیں کھانے کی میزیں کھڑے تھے حور و ملک
میں سب سے مل کے نہایت تپاک سے نکلا

کھڑے کھڑے ہی مجھے اس نے جب نکال دیا
سنبھالے اپنی انا، قلبِ چاک سے نکلا

○

تھے دم بہ خود سبھی غلمان و حور و جن و ملک
یہ خود پسند، عجب اپنی ناک سے نکلا

یہ پتلا خاک کا آفت کا ایک پرکالہ
خدائے پاک! عجب تیرے چاک سے نکلا

شرارہ بار و گلو سوز و آبگینہ گداز
یہ شاخسانہ عجب شاخِ تاک سے نکلا

○

طویل اگرچہ سفر تھا، کشاں کشاں میں بھی
ہر ایک مرحلۂ ہول ناک سے نکلا

ہوا کو زیر کیا، آگ کو کیا تسخیر
طلسمِ مخمصۂ آب و خاک سے نکلا

مہ و نجوم سب آئے لپیٹ میں میری
غضب کا شعلہ مری مشتِ خاک سے نکلا

بنایا اپنا جہاں آپ اپنی مرضی سے کہ میرا کام مرے انہماک سے نکلا
بہایا اپنا پسینہ، جلایا خونِ جگر ثمر شجر سے، شجر تیرگیِ خاک سے نکلا
وہ بن گیا مرے کانوں میں بوند امرت کی "نکل"! جو اس کے لبِ خشمناک سے نکلا

اب اس کا روز نکلتا ہے برگِ گل پہ پیام کبھی چٹک میں کلی کی، چٹاک سے نکلا
محیطِ گنبدِ گردوں سے اس کا نالۂ شوق اٹھا تو سینۂ بلبل کے چاک سے نکلا
صبا لیے لیے پھرتی ہے اس کا نامۂ شوق خط اس کا روز سویرے کی ڈاک سے نکلا

مگر مجھے نہیں پل مارنے کی فرصت ابھی
کہ نا تمام پڑی ہے یہ میری جنّت ابھی

جبّار جمیل

زیاں

دن اور رات کے پنّوں پر

وقت نہ جانے مجھے کب سے لکھ رہا ہے

دونوں ضدّی، دونوں ہٹیلے

نہ وہ قلم رکھے، نہ میں ختم ہو جاؤں

صدیاں بیتیں

جانے کتنے موسم آئے اور گئے

دونوں اپنی دھن میں مگن

دونوں بے دریغ خرچ ہو رہے ہیں

ایک دوسرے کو کھو رہے ہیں

کبھی کبھی یوں کیوں ہوتا ہے

چہرہ کوئی ہوتا ہے؟

پر اور کسی چہرے کا گماں گزرتا ہے

پھر چند لمحوں کی خاطر

ہم اردگرد سے کٹ جاتے ہیں

یادوں کے خوش رنگ جہانوں میں

بٹ جاتے ہیں

نہ موسم ہوش کا ہوتا ہے

نہ لہر جنوں کی ہوتی ہے

کبھی کبھی یوں کیوں ہوتا ہے؟

جبّار جمیل

وداع

مجھے پانیوں پہ رقم کرو
کہ مری بساط غبار ہے
جو نشانیاں ہیں مری یہاں
انھیں بحرِ گرد میں ضم کرو
مرے آنسوؤں مرے قہقہوں
کو خیال و خواب کا نام دو
مری قربتوں کے گھنے شجر
کو خزاں کا کوئی پیام دو
کہ نہاں اسی میں قرار ہے
کہ مری بساط غبار ہے

ساحرہ انور

ایک ہی موسم

آج بھی درونِ جاں
اک دیا سا جلتا ہے
انتظار کی صورت

آنے والا ہر لمحہ
جانے والی ہر ساعت
میرے ساتھ رہتی ہے
اعتبار کی صورت

خواب جو کہ دیکھے تھے
لفظ جو کہ لکھّے تھے
آنکھ میں سلگتے ہیں
سانس میں الجھتے ہیں
ہجرِ یار کی صورت

دھوپ کی تمازت ہو
یا ہو بارشوں کی رُت
ایک سا ہی عالم ہے
ایک سا ہی موسم ہے
سب غبار کی صورت
سب غبار کی صورت !!!

وزیر آغا

آشنا جس سے ہوئے ناآشنا ہوتا گیا
پھول سے خوشبو بنا اور پھر ہوا ہوتا گیا

دور جاتے قافلے نے مڑ کے دیکھا بھی نہیں
میں صدا دیتا رہا وہ بے صدا ہوتا گیا

مختصر سی عمر میں کیا کیا نہ تو نے دکھ سہے
ناخدا پہلے ہوا اور پھر، خدا ہوتا گیا

ہم سمٹ کر اور بھی آتے گئے اپنے قریں
دور جتنا ہم سے وہ ہوتا گیا، ہوتا گیا

جب تلک آیا نہیں تھا سامنے تو قہر تھا
سامنے آیا تو پھر بے دست و پا ہوتا گیا

اک ذرا سی لغزشِ لب نے دیا کیسا صلہ
شرم سے پلکیں جھکیں، چہرہ حنا ہوتا گیا

ہے رگوں میں اب رواں کچھ اور ہی ورنہ بتا
بدزبانی اس نے کی اور میں دعا ہوتا گیا؟

ساقی فاروقی

○

یہ ظلم ہے، خیال سے اوجھل نہ کر اُسے
جو حاصلِ سفر ہے معطّل نہ کر اُسے

وہ شعلۂ سوال کہ دنیا اُجال دے
دل کے چراغ میں تو مقفّل نہ کر اُسے

ہر شلف پہ سجے ہیں مگر دشمنوں کے سر
ناداں، ترا دماغ ہے، مقتل نہ کر اُسے

حیرت تری سرشت ہے نارس تری نگاہ
وہ عقدۂ جمال — ابھی حل نہ کر اُسے

یہ اور بات ایک ستارے سے جنگ ہے
بس جنگ ہے جہادِ مسلسل نہ کر اُسے

○

لوگ تھے جن کی آنکھوں میں اندیشہ کوئی نہ تھا
میں جس شہر سے گزرا اس میں زندہ کوئی نہ تھا

چیزوں کے انبار لگے تھے خلقِ خدا آرام میں تھی
اور مجھے یہ رنج وہاں افسردہ کوئی نہ تھا

حیرانی میں ہوں آخر کس کی پرچھائیں ہوں
وہ بھی دھیان میں آیا جس کا سایہ کوئی نہ تھا

چونک پڑا جب یادوں میں اس کی آواز سنی
بس اپنی ہی گونج تھی مجھ میں ورنہ کوئی نہ تھا

میں جس خوف تھا اس میں کچھ اور بھی قیدی تھے
میں جس خواب تھا اس میں دروازہ کوئی نہ تھا

مغنی تبسّم

گرنا نہیں ہے اور سنبھلنا نہیں ہے اب
بیٹھے ہیں رہ گزار پہ چلنا نہیں ہے اب

پچھلا پہر ہے شب کا سویرے کی خیر ہو
بجھتے ہوئے چراغ ہیں جلنا نہیں ہے اب

ہے آستیں سے کام نہ دامن سے کچھ غرض
پتھر بنے ہوئے ہیں پگھلنا نہیں ہے اب

منظر ٹھہر گیا ہے کوئی دل میں آن کر
دنیا کے ساتھ اس کو بدلنا نہیں ہے اب

لب آشنائے حرفِ تبسّم نہیں رہے
دل کے لہو کو اشک میں ڈھلنا نہیں ہے اب

مغنی تبسّم

○

صبحیں کیسی آگ لگانے والی تھیں
شامیں کیسا دھواں اٹھانے والی تھیں
کیا دن تھے جو دل کو دکھانے والے تھے
راتیں تھیں جو درد جگانے والی تھیں
اب بھی بھٹک کر دل میں کبھی آجاتی ہیں
یادیں جو اشکوں کو بہانے والی تھیں
کیسا اتھاہ سمندر تھا وہ خیالوں کا
موجیں کتنا شور مچانے والی تھیں
دروازے سب دل میں آکر کھلتے تھے
دیواریں پھر دل کو دکھانے والی تھیں
رستوں میں زندہ تھی آہٹ قدموں کی
گلیاں کیا خوش بو مہکانے والی تھیں
برساتیں زخموں کو ہرا کر دیتی تھیں
اور ہوائیں پھول کھلانے والی تھیں
کیسی ویرانی اب ان پہ برستی ہے
یہ آنکھیں تو دیپ جلانے والی تھیں
ان باتوں سے دل کا خزانہ خالی ہے
وہ باتیں جو اگلے زمانے والی تھیں

عبدالعزیز خالد

○

جانے روئے زمیں پہ کب ہو گی — بادشاہی غریب لوگوں کی؟
خندہ زن سطوتِ سکندر پر — ہمتِ دیوجانسِ کلبی
ارغواں پوش ہے زمیں خوں سے — کھیلتے ہیں کھلنڈرے ہولی
آدمی ہے حقیقتِ کبریٰ — ہے قسم موجزن سمندر کی
سن رہے ہیں ازل سے بانگِ درا — راہِ معنیٰ کسی سے طے نہ ہوئی
دہر کلجگ نہیں ہے کرجگ ہے — شاملِ سعی ہو مشیت بھی
یوگ سے بھوگ مل گیا ہم میں — ہم قلندر بھی ہیں سکندر بھی
ہم نے تخمِ سخن بکھیرے ہیں — رام ہو شاید آہوئے وحشی
اے گرانمایگانِ عالمِ حرف! — آنچ کا کھیل ہے سخن سنجی
نشہ مطلوب ہے شراب نہیں — ہم پئیں دُردِ تہ پیالہ بھی
ہم سے پوچھو کہ ہم ہیں واقفِ حال — فرقِ علمِ لدنی و کسبی
سیرِ ظلمات بھی کری ہم نے — لذتِ آبِ حیات کی بھی چکھی
ہم ستاروں کی فصل کاٹیں گے — ہم نے بوئی ہے رات کی کھیتی

ہل رہی ہیں زمیں کی بنیادیں
گڑگڑاہٹ ہے صورِ محشر کی

عبد العزیز خالد

نخچیر ہوں میں کششِ فکر و نظر کا
حق مجھ سے ادا ہو نہ دروبستِ ہنر کا

مغرب مجھے کھینچے ہے تو روکے مجھے مشرق
دھوبی کا وہ کتّا ہوں کہ جو گھاٹ نہ گھر کا

دیتا ہوں کسی سے نہ دباتا ہوں کسی کو
قائل ہوں مساواتِ بنی نوعِ بشر کا

ہوں بے سروساماں یکے از خاک نشیناں
پھیرا نہیں کرتا کسی ذی جاہ کے در کا

ہر چیز کی ہوتی ہے کوئی آخری حد بھی
کیا کوئی بگاڑے گا کسی خاک بسر کا!

دلگیر تو بے شک ہوں پہ نومید نہیں ہوں
روشن ہے دلِ شب میں دیا نورِ سحر کا

پوشیدہ نہیں مجھ سے کوئی جزر و مدِ شوق
محرم ہوں میں صد دلبرِ انگیختہ بر کا!

زندانِ وسلاسل سے صداقت نہیں دبتی
ہے شانِ کئی سلسلہ بس رقصِ شرر کا

تصویر کوئی بنتی دکھائی نہیں دیتی
کیا صرف عبث ہم نے کیا خونِ جگر کا!

کیا شغلِ شجرکاریِ افکار سے بہتر
سودا سرِ شوریدہ میں گر ہو نہ ثمر کا!

کیوں سرخوشِ رفتار نہ ہو قافلۂ موج
رہزن کا ہے اندیشہ نہ غم زادِ سفر کا

ڈالی ہے ستاروں پہ کمند اہلِ زمیں نے
زہرہ کا وہ افسوں نہ فسانہ وہ قمر کا

ہر بات ہے خالد کی زمانے سے نرالی
باشندہ ہے شاید کسی دنیائے دگر کا

باقر مہدی

ایک کالی غزل

بے ضمیری جب رگ و پے میں سما جائے تو پھر
انقلابی کیا بنیں گے ہیں بشر نا آشنا!
ڈھونڈتے پھرتے ہیں ایوانوں میں اونچی کرسیاں
ہیں خذف ریزوں کے سوداگر گہر نا آشنا!
ٹوٹ کر گرنے کو ہے آکاش دھرتی پر مگر
تھرتھرا کر ہیں ابھی تک بام و در نا آشنا!
سرخ تارے جانے کب ذرّوں سے آکر مل گئے؟
آسماں پہ ہیں ابھی شمس و قمر نا آشنا!
ٹکڑے ٹکڑے کو ہماروں کے بنے کیسے "خدا"؟
کب تلک پتھر رہے خود سے شرر نا آشنا؟
کتنے سورج ظلم کی کرنیں بجھا کر چھپ گئے؟
آدمی آخر نہ ہو کب تک سحر نا آشنا!
کالی شاخوں پہ کھلے پھولوں سے باقرؔ پوچھ لو
کتنی فصلوں سے رہے یہ بے ثمر نا آشنا؟

باقر مہدی

ایک کالی غزل

تھمی تھمی سی ہیں موجیں چھپی روانی میں!
سنبھل سنبھل کے اترتا ہے کوئی پانی میں!
سنے کوئی نہ سنے شورشیں دلوں کی مگر
عجیب شور ہے ہر سمت بے زبانی میں!
ہے تیز تیز ہوا تیرگی کی یورش ہے
بجھے چراغ جلاتے رہو کہانی میں!
مہک نہ ہو نہ سہی پھول مسکراتے ہیں
پلاسٹک کا کرشمہ ہے باغبانی میں!
نہ دوستی، نہ محبّت، نہ کوئی ہمدردی
پہل پہل تھی بہت تیری مہربانی میں!
نہ گردبادؔ[1]، نہ غربت، نہ دہشتوں کا نزول
مرا خمیر اٹھا در بدر کی بانی میں!
بہت دنوں میں یہ باقر کو ہو سکا معلوم
بڑا عذاب ہے دنیا کی کامرانی میں!

---

[1] گردباد رہِ بے تابی ہوں
صرصرِ شوق ہے بانی میری

عرفان صدیقی

○

ختم ہو جنگ خرابے پہ حکومت کی جائے
آخری معرکۂ صبر ہے عجلت کی جائے

ہم نہ زنجیر کے قابل ہیں نہ جاگیر کے اہل
ہم سے انکار کیا جائے نہ بیعت کی جائے

مملکت اور کوئی بعد میں ارزانی ہو
پہلے میری ہی زمیں مجھ کو عنایت کی جائے

یا کیا جائے مجھے خوش نظری سے آزاد
یا اسی دشت میں پیدا کوئی صورت کی جائے

ہم عبث دیکھتے ہیں غرفۂ خالی کی طرف
یہ بھی کیا کوئی تماشا ہے کہ حیرت کی جائے

گھر بھی رہیے تو چلے آتے ہیں ملنے کو غزال
کاہے کو بادیہ پیمائی کی زحمت کی جائے

اپنی تحریر تو جو کچھ ہے سو آئینہ ہے
رمزِ تحریر مگر کیسے حکایت کی جائے

○

اب کے صحرا میں عجب بارش کی ارزانی ہوئی
فصلِ امکاں کو نمو کرنے میں آسانی ہوئی

پیاس نے آبِ رواں کو کر دیا موجِ سراب
یہ تماشا دیکھ کر دریا کو حیرانی ہوئی

ہر طرف اڑنے لگی گردِ صدا زنجیر کی
کس قدر دیوارِ زنداں کو پریشانی ہوئی

سر سے سارے خواں خوشبو کے بکھر کر رہ گئے
خاکِ خیمہ تک ہوا پہنچی تو دیوانی ہوئی

تم ہی صدیوں سے یہ نہریں بند کرتے آئے ہو
مجھ کو لگتی ہے تمھاری شکل پہچانی ہوئی

عرفان صدیقی

○

میرا جسم اور کہیں میرا خیال اور کہیں
پار اُتارے گی مجھے موجِ وصال اور کہیں

دور تک آئینے ویراں ہیں آنکھوں کی طرح
ڈھونڈنے جائیے اپنے مہہ و سال اور کہیں

کچھ اسی دشت پہ موقوف نہیں تیرِ ستم
زندگی ہے تو ہدف ہوں گے غزال اور کہیں

تہہِ افلاک ستاروں کا سفر جاری ہے
اب کسے نکلیں گے ہم اے شامِ زوال اور کہیں

ہم ترے حرفِ دلِ آزار سے خوش ہیں جاناں
یوں بھی ہوتی ہے کہاں پرسشِ حال اور کہیں

○

عذابِ جاں بھی غرورِ ہنر بھی ختم ہوا
سخن بھی ختم ہوے دردِ سر بھی ختم ہوا

زمیں بھی پاؤں تلے سے نکل گئی کب کی
فلک کا جادوئے بالائے سر بھی ختم ہوا

نمودِ نو میں بھی مٹّی کسی کے کام نہ آئی
سو آج وہمِ دلِ کوزہ گر بھی ختم ہوا

جو موج آئی سروں سے گزر گئی آخر
مگر دلوں سے سمندر کا ڈر بھی ختم ہوا

وہ اک ندی سی جو تھی دشتِ جاں میں سوکھ گئی
چلو یہ مرحلۂ خشک و تر بھی ختم ہوا

عرفان صدیقی

جلوے میں رمزِ جلوہ پری میں نظر نہ آئے
کچھ بھی غبارِ دیدہ وری میں نظر نہ آئے

کیا نیند تھی کہ آنکھ میں بیدار رہ گئی
کیا خواب تھے کہ خوش نظری میں نظر نہ آئے

ناقہ بھی حیرتی ہے سفینہ بھی حیرتی
الیاس و خضر دشت و تری میں نظر نہ آئے

ترکِ سفر پہ کیسے نمودار ہو گئے
وہ ناحیے جو دربدری میں نظر نہ آئے

منزل تو خیر تیرے سوا کیا نظر میں تھی
ہاں فاصلے سو ہم سفری میں نظر نہ آئے

زوالِ شب میں کسی صدا نکل آئے
ستارہ ڈوبے ستارہ نما نکل آئے

یہ کس نے دستِ بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں نخلِ دعا نکل آئے

بڑی گھٹن ہے چراغوں کا کیا خیال کروں
اب اِس طرف کوئی موجِ ہوا نکل آئے

عجب نہیں کہ یہ دریا نظر کا دھوکا ہو
عجب نہیں کہ کوئی راستہ نکل آئے

خدا کرے صفِ سر دادگاں نہ ہو خالی
جو میں گروں تو کوئی دوسرا نکل آئے

عرفان صدّیقی

○

تجھ کو بھی اے ہوائے شب جی کا زیاں بہت ہوا
بجھ تو گیا مگر چراغ شعلہ فشاں بہت ہوا

رختِ سفر اٹھا گیا کون سرائے خواب سے
رات پھر اُس نواح میں گریۂ جاں بہت ہوا

موسمِ گل سے کم نہ تھا موسمِ انتظار بھی
شاخ پہ برگِ آخری رقص کناں بہت ہوا

کوئی افق تو ہو کہ ہم جس کی طرف پلٹ سکیں
شام ہوئی تو یہ خیال دل پہ گراں بہت ہوا

○

مصافِ دشت تماشا نہیں ٹھہر جاؤ
اور اس کے آگے بھی دریا نہیں ٹھہر جاؤ

سوادِ شب میں کسی سمت کا سُراغ کہاں
یہ سیمیا ہے ستارہ نہیں ٹھہر جاؤ

تم اِس حریف کو پامال کر نہیں سکتے
تمھاری ذات ہے دُنیا نہیں ٹھہر جاؤ

یہ ہُو کا وقت یہ جنگل گھنا یہ کالی رات
سنو یہاں کوئی خطرہ نہیں ٹھہر جاؤ

ہوا رُکے تو وہی اک صدا سنائی دے
"انیس دم کا بھروسا نہیں ٹھہر جاؤ"

عرفان صدیقی

○

ساعتِ وصل بھی عمرِ گزراں سے کم ہے
کیا سمندر ہے کہ اک موجِ رواں سے کم ہے

ہے بہت کچھ مری تعبیر کی دنیا تجھ میں
پھر بھی کچھ ہے کہ جو خوابوں کے جہاں سے کم ہے

وادیِ ہو میں پہنچتا ہوں بہ یک جستِ خیال
دشتِ افلاک مری وحشتِ جاں سے کم ہے

جان کیا دیجیے اُس دولتِ دنیا کے لیے
ہم فقیروں کو جو اک پارۂ ناں سے کم ہے

میں وہ بسمل ہوں کہ بچنا نہیں اچھا جس کا
ویسے خطرہ ہنرِ چارہ گراں سے کم ہے

○

جنگل میں بستی کے سے آثار نکل آئے
کس سمت رہا ہو کے گرفتار نکل آئے

میدان میں ہر چند میں تنہا تھا مگر خیمے
ٹوٹا تو بہت میرے مددگار نکل آئے

پھر ہم پہ ستم ہو کہ پئے حلقۂ یاراں
کچھ حیلۂ مداحیِ سرکار نکل آئے

اندیشۂ جاں خیمے کی دیوار تلک ہے
کچھ بھی نہیں ہوگا اگر اک بار نکل آئے

بازار میں آئے ہیں تو کیوں مول گھٹائیں
شائد کوئی اپنا بھی خریدار نکل آئے

امجد اسلام امجد

○

بدن سے اٹھتی تھی اس کے خوشبو، صبا کے لہجے میں بولتا تھا
یہ میری آنکھیں تھیں اس کا بستر وہ اس میں سوتا تھا جاگتا تھا

حیا سے پلکیں جھکی ہوئی تھیں، ہوا کی سانسیں رکی ہوئی تھیں
وہ میرے سینے میں سر چھپائے نہ جانے کیا بات سوچتا تھا

کوئی تھا چشمِ کرم کا طالب کسی پہ شوقِ وصال، غالب
سوال پھیلے تھے چار جانب بس ایک میں تھا جو چپ کھڑا تھا

عجیب صحبت، عجیب رت تھی، خموش بیٹھے ہوئے تھے دونوں
میں اس کی آواز سن رہا تھا وہ میری آواز سن رہا تھا

بہار آئی تو تتلیوں کے پروں میں رنگوں کے خواب جاگے
اور ایک بھنورا کلی کلی کے لبوں کو رہ رہ کے چومتا تھا

وہ اور رستوں پہ چل گئے کہ جن کو امجد نئے مناظر کی چاہ ہو گی
میں اس کے چہرے کو دیکھتا ہوں اس کے چہرے کو دیکھتا تھا

افتخار امام

○

ہماری آنکھ میں آنسو ہنسی سے لگتے ہیں ہر طرف رنگ، نور، خوشبو ہے

اب اپنے غم بھی ہمیں تو خوشی سے لگتے ہیں تیری باتوں میں کیسا جادو ہے

وہ خواب کتنے جواں، کتنے خوب سیرت ہیں ساری دنیا ہے میری جھولی ہے

کبھی جو موت، کبھی زندگی سے لگتے ہیں اور دنیا مری فقط تُو ہے

وہ کس جہاں کے ہوئے جو زمیں پہ بستے تھے جن رہا تھا میں راستے حبس ہے

یہ آدمی تو نہیں، آدمی سے لگتے ہیں وہ ستارہ بھی اب تو جگنو ہے

اُتر رہا ہے زمیں پر یہ کس طرح کا عذاب اک سمندر ہے اس میں پوشیدہ

کہ گھپ اندھیرے بھی اب روشنی سے لگتے ہیں میری پلکوں پہ یہ جو آنسو ہے

وہی زمین، وہی آسماں، وہی دن رات آسماں پر دعائیں روشن ہوں

کبھی کبھی یہ مگر اجنبی سے لگتے ہیں اے خدا سن لے تو، اگر تو ہے

کاوش بدری

○

ایک اک گام پہ پتھراؤ ہوا ہے مجھ میں
سلسلہ غم کا بہت دور چلا ہے مجھ میں
اتنا پھیلا ہوں سمٹنا ہی پڑے گا شاید
کوئی شدّت سے مجھے ڈھونڈ رہا ہے مجھ میں
اشک ٹپکے تو کوئی راز کی تحریر ملی
اور کیا کیا نہیں معلوم لکھا ہے مجھ میں
گونجتا رہتا ہوں میں کوئی سُنے یا نہ سُنے
بھولی بسری ہوئی یادوں کی صدا ہے مجھ میں
ہوگی زائل نہ کبھی میرے نفس کی خوشبو
غم ترا عود کی مانند جلا ہے مجھ میں
طاقِ نسیاں پہ دیا کس نے یہ رکھ چھوڑا ہے
ایک مدّت سے جلا ہے نہ بجھا ہے مجھ میں
ایک منظر بھی نہ دیکھا گیا مجھ سے کاوش
سامنے عالم کو کوئی دیکھ رہا ہے مجھ میں

○

تاریخ کے صفحات میں کوئی نہیں ہم سر مرا
محوِ سفر ہے آج تک پھینکا ہوا پتھر مرا
ہر سمت صحنِ ذات میں پھیلے ہوئے سائے مرے
بیٹھا ہے تختِ فکر پر سمٹا ہوا دلبر مرا
کیا خوش نصیبی ہے مری میں ایک تنہا فوج ہوں
جھوٹ اور سچ کی جنگ میں کام آ گیا لشکر مرا
ماحول سب کا ایک ہے آنکھیں وہی نظریں وہی
سب سے الگ راہیں مری سب سے جدا منظر مرا
اک رنگِ استغراق ہے اک نکہتِ آوارگی
ٹھہرا ہوا اک گاگر میں ہے بہتا ہوا ساگر مرا
دنیا کرے گی ایک دن اوراق گردانی مری
یاد آئے گا احباب کو گنجینۂ گوہر مرا
کاوش انا کی قید کے دیوار و در گرنے کو ہیں
اک عالمِ اصغر میں ہے اک عالمِ اکبر مرا

کاوشؔ بدری

○

تیر کی پرواز ہے مشکیزۂ دل کی طرف
ہو کے گھائل پھر بھی ہم مائل ہیں قاتل کی طرف

گو نہیں پیر اک لیکن حوصلہ بڑھنے کا ہے
موج کی اک فوج صف بستہ ہے ساحل کی طرف

ہر جگہ حاضر ہوں میں اپنے مثالی تن کے ساتھ
فاصلے اور وقت بے معنی ہیں منزل کی طرف

جیسی ابنِ عین ہے اتنی ہی اپنی دوڑ دھوپ؟
قیس محمل کی طرف ہم شمعِ محفل کی طرف

صوتِ ناقوس و جرس ہو یا اذاں ہو یا جرس؟
راستہ اک اور جاتا ہے سلاسل کی طرف

جیسے بے حرف و نوا اتری ہے الہامی کتاب
وہ مخاطب ہیں اسی انداز سے دل کی طرف

بادہ خواروں میں بھی ہم کاوشؔ ولی بن کر جیے
رخ ہمارا تھا تصوف کے مسائل کی طرف

○

نیکیاں رائی کے دانے کے برابر بھی نہیں
پاک میرے شہر میں اللہ کا گھر بھی نہیں

آئینہ خانے میں صورت یاب ہونا ہے محال
نقش باہر بھی نہیں ہے نقش اندر بھی نہیں

سنگساری میں مزا کیا خاک آئے گا مجھے
یعنی میرے سر کے قابل ایک پتھر بھی نہیں

راحت و رنجش کا ساماں ساتھ ہم لے جائیں گے
آگ دوزخ بھی نہیں، جنت گلِ تر بھی نہیں

کاغذی پھولوں سے روزن ڈھک گئے دیوار کے
عیب پوش اتنا ترے ماتھے کا جھومر بھی نہیں

خاک کے بستر پہ تن ہو ہاتھ کے تکیہ پر سر
زاہدوں کی صف میں ایسا اک مذکر بھی نہیں

رحل میں قرآن سا محسوس ہو سر میں دماغ
جو نہ ہو جزوِ نظر کاوشؔ وہ منظر بھی نہیں

کاوش بدری

ساعتیں قوس ہیں ابرو کی کمانی جیسی
دن لڑکپن کی طرح، رات جوانی جیسی
میں بہ یک وقت کہیں نقش کہیں نغمہ ہوں
یہ حقیقت نہیں طوطے کی کہانی جیسی
سچ ہی باتوں یہ بھی جھٹ مٹ کا گماں ہے اب کے
اگلے وقتوں کی کہاوت بھی معانی جیسی
شاخ موضوع میں فن پارے ہوں کونپل جیسے
ثمر فکر کی رنگت بھی ہو دھانی جیسی
نرگ ہے سارا بدن قلب بھی اینڈھن جیسا
اس کی صورت ہے مگر خلد مکانی جیسی
روشنی آب و ہوا پر تو ہر اک کا حق ہے
اک بلا ان پہ بھی وارد ہے گرانی جیسی
ساحل لب پہ ہوں الفاظ جہازوں کی طرح
فکر رگ رگ میں ہو موجوں کی روانی جیسی
ایک کرتے رہو تم خون پسینہ کاوشؔ
یہی یکتائی ہے مولا کی نشانی جیسی

اک دفتر لایعنی و معنی تھا مرا گھر
مصروف بھی دن رات تھا فرصت بھی بہت تھی

شاید کوئی چہرہ پس گیسو تھا پریشاں
خنکی بھی تھی سائے میں حرارت بھی بہت تھی

ہم دار و رسن کے تو سزاوار نہیں تھے
مجرم تو بہ ہر حال عدالت بھی بہت تھی

سنجوگ تو مضبوط تھا ذات اور صفت کا
قربت بھی میسّر تھی مسافت بھی بہت تھی

یہ اپنی حماقت تھی نہ سن پائے مکمّل
بچوں کے فسانوں میں حقیقت بھی بہت تھی

صوفی تھا طوائف کا دوانہ بھی تھا کاوشؔ
خواجہؒ کی مگر اس پہ عنایت بھی بہت تھی

انیس اشفاق

○

معرکہ جب چھڑ گیا تو کیا ہوا ہم سے سنو
کشتگانِ شہرِ خوں کا ماجرا ہم سے سنو

کیوں شجر سوکھے ہوئے ہیں کیوں نہیں برگ و ثمر
موسموں نے اس چمن میں کیا کیا ہم سے سنو

پردۂ صد رنگِ حیرت خانہ نیرنگ میں
کون ہے آئینہ اندر آئینہ ہم سے سنو

طاق و در میں کیوں چراغوں کی لویں خاموش ہیں
کیا ہوا وہ روشنی کا سلسلہ ہم سے سنو

اور یہ چشمِ تماشا بند ہو جاتی ہے جب
پردۂ دل پر نظر آتا ہے کیا ہم سے سنو

کیوں نہیں ہوتے مناجاتوں کے معنی منکشف
رمز بن جاتا ہے کیوں حرفِ دعا ہم سے سنو

○

اِسی زمیں پہ اِسی آسماں میں رہنا ہے
ترا اسیر ہوں تیرے جہاں میں رہنا ہے

میں ایک پل تری دنیا میں کیا قیام کرو
کہ عمر بھر تو مجھے رفتگاں میں رہنا ہے

میں جانتا ہوں بہت سخت دھوپ ہے لیکن
سفر میں ہوں تو صفِ رہرواں میں رہنا ہے

اُتر گئی ہے تو سینے سے مت نکال اُسے
کہ میرے خون کو تیری سناں میں رہنا ہے

نہ میرے ہاتھ سے چھٹنا ہے میرے نیزے کو
نہ تیرے تیر کو تیری کماں میں رہنا ہے

کھلے رہیں جو کھلے ہیں قفس کے دروازے
وہ کب چھٹیں گے جنھیں قیدِ جاں میں رہنا ہے

تو پھر یہ زندگیِ جاوداں کا ملنا کیا
جو ہر نفس نفسِ رائیگاں میں رہنا ہے

○

عبداللہ کمال

وہ شخص کیا ہے مرے واسطے، سنائیں اُسے
ہوا میں میرے حوالے سے گنگنائیں اُسے

اداس راتوں میں آوارہ گرد بنجارے
ہٹا لیں بانسری ہونٹوں سے اور گائیں اُسے

وہ میرا دل ہے، کوئی ریت کا گھروندہ نہیں
کہ شوخ موجیں مٹائیں اسے، بنائیں اُسے

غزل ہے نام، فلک پر قیام ہے اس کا
کبھی فلک سے زمیں پر اُتار لائیں اُسے

ہے دل میں درد کا لشکر پڑاؤ ڈالے ہوئے
ملے وہ جانِ غزل تو کہاں سجائیں اُسے

بچھڑ گیا، تو پلٹ کر کبھی نہ آئے گا
ہزار دشت و بیاباں میں دو صدائیں اُسے

وہ دل کا درد سہی، جان بن گیا ہے کمال
ہم اپنی جان سے جائیں تو بھول جائیں اُسے

مضطر مجاز

نم آنکھ اگر نہیں تھی، اگر سینہ شق نہ تھا
پھر ہم کو مسکرانے کا بھی کوئی حق نہ تھا

ق

وہ دن بھی تھے کہ چاند نہ تھا اتنا سوگوار
سورج کا چہرہ تھا مگر اس درجہ فق نہ تھا
ویراں تو آنکھیں تھیں مگر اتنی کھنڈر نہ تھیں
صحرا تو تھا یہ دل بھی مگر لق و دق نہ تھا
پھر بھی ہمیں تھا حکم کہ جاری سفر رکھیں
جھاڑی میں روشنی نہ تھی دریا بھی شق نہ تھا
کرسی پہ سچ کو کم ہی بٹھاتے ہیں بھائی لوگ
کرسی کا گویا سچ تو کبھی مستحق نہ تھا
ہم کو خدا کے عکس کی ناحق تلاش تھی
سجدے کا تو نشاں تھا جبیں پر عرق نہ تھا
دانشوروں نے چاٹ لیں سب لائبریاں
دیمک کے واسطے کہیں آدھا ورق نہ تھا
جب میرا شعر خود مرے بچے نہ پڑھ سکیں
پھر ایسی جائیداد پہ میرا بھی حق نہ تھا
مضطر کا ایک شعر بھی پلّے نہیں پڑا
حالاں کہ ایک شعر بھی اس میں ادق نہ تھا

تھے سب کے آنکھ ناک کوئی اس میں شک نہ تھا
دیکھا تو اتنی بھیڑ میں اک چہرہ تک نہ تھا
صدیوں کی زندگی میں الٹ پھیر ہو گئی
اور لطف یہ کہ جیب میں اک لمحہ تک نہ تھا!
شب تھی تو اس کو چاند کا جھومر نہ تھا نصیب
سورج کا دن کے ماتھے پہ روشن تلک نہ تھا

ق

دیکھا تو اس کی پشت پہ تھا لشکرِ عظیم
یعنی مرا غنیم کہیں بے کمک نہ تھا
بانی ہمارے گھر میں لگائے گا آگ بھی
اس کا تو خواب میں بھی ہمیں وہم و شک نہ تھا
دیکھو تو میرے قتل کے درپے تمام عمر
خود میں تھا اور یہ مجھے معلوم تک نہ تھا!
جنگل عمارتوں کے کھڑے تھے چہار سمت
ڈھونڈا تو آدمی کا نشاں دور تک نہ تھا
ہر شخص اپنے درد کی لذت میں گم ملا
غم تو یہ ہے کہ کوئی غمِ مشترک نہ تھا

خلیل مامون

غزالِ شب کے ساتھ

میں یہاں نہیں تھا
میں وہاں نہیں تھا
درد بھرے آسمان میں
پیچ بن کے
ابھر رہا تھا
تنگ گھاٹیوں میں
گونج بن رہا تھا
سمندر دل پہ
ریزہ ریزہ گر رہا تھا
میں یہاں نہیں تھا
کالے جنگلوں کے گھور اندھیرے میں تھا
رفتہ رفتہ سب سیاہی ہٹ گئی
سارے جنگل
کٹ گئے
ہیولے گھٹتے گھٹتے
غزالِ شب بنے
اندھیرے چھٹ گئے

ابر کے سیاہ ٹکڑے دھند بن گئے
چار سو دھند پھیلتی گئی
اکائیوں کو دور دور تک بہاتی
چار سو پھیلتی گئی
دھند میں
غزالِ شب نے
رفتہ رفتہ آنکھ کھولی
زبان سے کچھ نہ بولی
ہفت آسمانوں سے لے کے
تحت الثریٰ تک
ہزارہا چراغ جل اٹھے
دھند آنسوؤں میں ڈھل گئی
روشنی سے جل گئی
غزالِ شب کی آنکھ نور تھی
غزالِ شب کی آنکھ طور تھی
رفتہ رفتہ
روشنی نے روشنی کو

اپنی جانب کھینچا
اور میں نور میں نہا گیا
دودھیا سے رنگ
چہار سمت چھا گیا
پانیوں کا زور
بڑھنے لگا
سیلاب آیا
باندھ ٹوٹے
ریت کے گھروندے
مٹی کے گاؤں
پتھروں کے شہر ڈھ گئے
صبح و شام کے کنارے
ایک دوجے سے گلے مل گئے
اندھیرے جسم کے کھنڈر کی
سیاہ طاقوں میں
دلوں کے سو چراغ جل گئے
رفتہ رفتہ
غزالِ شب نے آنکھ بند کی
اور
سارا پانی کھائی کی طرف چلا گیا
تیز پانیوں میں
میں بھی آ گیا

اب فقط
میں روشنی میں بند ہوں
اور
اندھیروں کو ترس رہا ہوں
میں یہاں نہیں ہوں
میں
غزالِ شب کے ساتھ ہوں
میں
غزالِ شب کے ہاتھ ہوں

خلیل مامون

شاعری مت کرو

کانٹوں کے تاج چنو
یا
جب سچ کی راہ چلو
لفظوں کے پیچ و تاب میں الّو نہ بنو
شاعری مت کرو!
موٹے جھوٹے کپتانوں کی جھڑکیاں ہوں
یا کاہل، ریاکار افسروں کی پھٹکاریں
یا پھر
دبلی پتلی دق زدہ بیویوں کے طعنے ہوں
یا طوطا چشم عیّار، رت بدلی
محبوباؤں کی جھوٹی مسکراہٹیں
خاموش رہو
ہر شے کو
قدرت کا کرشمہ سمجھو

پر خدا کے لیے
بھگوان کے لیے
شیطان کے لیے
شاعری مت کرو

منظر پس منظر
خاموش ہوتا ہے
پیڑ ساکت کھڑے رہتے ہیں
پتّے ہلتے ہیں
پرنہ اڑتے ہیں
کہیں دور سے ریل کی سیٹیاں ابھرتی ہیں
اور نزدیک کے ریس کورس سے
بھاگتے تیزابی گھوڑوں کی ٹاپوں سے زیادہ
نو دولتیے گدھوں کی چیخ و پکار سے
کان پھٹنے لگتے ہیں
ہر کہیں کانوں کو
روئی میسّر نہیں آتی ہے
کم از کم
آنکھیں موند لو
(یہ تمھارے بس میں ہے)

اندھیارے میں آوازیں زائل ہو جائیں گی
ذہن کے کالے پردے پر
کوئی تصویر نہیں ابھرے گی
کانوں میں
کوئی آواز نہیں آئے گی
گونگے بہرے اندھے ہو جاؤ
شاعری مت کرو
اور اندھیارے میں دور تلک دیکھتے جاؤ
دیر تلک
بے صبح و شام
بے رات اور دن
بے جسم و جان
آکاش سمان
دیکھتے جاؤ
شاید اسی لمحہ
یا کل پرسوں
یا صدیاں گزر جانے کے بعد
زمین اڑ جانے
آسمان بکھر جانے کے بعد
ہر شے کے مر جانے کے بعد
دھول سمٹ جائے گی
دھند مٹے گی
اندھیارے میں چاروں جانب
آئینہ ابھرے گا
کانوں میں نقرئی گھنٹیوں کے مدھم نغموں
کی شرابوں کا نشہ گونجے گا
چاروں سمت سنہری سفید موتی
سا چمکتا چہرا ابھرے گا
چاروں جانب سر سگندھ کی مالائیں
لہرائیں گی
نت نویلی صدا کی دوشیزہ
شاعری کی پالکی پر سوار آئے گی
مجھ کو
دور بدیس لے جائے گی

خلیل مامون

مہاتما گاندھی روڈ پر

زمانہ شور ہے
پرخار نو آباد رستوں کی دہائی ہے
ہفت رنگی آسمانوں سے
گرتے ہوئے تاروں کا جمگھٹ ہے
سلگتی اور جلتی، کلبلاتی سرزمینوں سے
رفتہ رفتہ چار جانب پھیلتا
سنہری اور روپہلا سبز زہر آگیں
دھواں ہے

صدا آباد
برفانی اخضری وادی کی
چمکتی چوٹیوں سے اوپر اوپر اٹھ رہا ہے
زمانہ
جھونپڑی ہے یا حویلی ہے
بادو باراں سے ٹپکتی
دھوپ سے جھلسی
غریبوں کی چھتوں کی سوکھی گھاس ہے
عظیم الشان محلوں، مندروں، مسجدوں،
گردواروں کا کلس ہے
یا پھر
سرخ تاباں، دھوپ سے جھُلسی کویلی ہے
زمانہ دھوپ کی تیزی سے بے پروا
وہ موٹر گاڑیاں ہیں جو
یم جی روڈ پر فرّاٹے بھرتی ہیں
یا پھر
کبّن پارک میں پھیلے ہوئے
مست و ثابت بوڑھے پیڑوں کی
ٹھنڈی چھاؤں میں آرام خوردہ
خوانچہ والوں یا فقیروں کی
بے آسرا، بے نور، آوارہ
ٹولیاں ہیں
یا پھر وہ مخلوق ہے

جو اپنے خواب کی دہلیز پر
مفقود اور نہ آنے والے کل کی کب سے منتظر ہے

یا پھر
سدا شاداب رنگا رنگ
ملبوسات میں لپٹی ہوئی
وہ لڑکیاں ہیں جو
سحر تا شام
جانے کس کی جستجو میں
خوشبوؤں کے بال پھیلائے
کبھی بریگیڈ روڈ اور کبھی
وِدھان سودھا کے
نو آباد چوراہوں پر
آوارہ پھرتی ہیں
زمانہ شور ہے
لیکن
زمانہ حسن ہے تازہ ادا ہے
زمانہ رنگ ہے آواز ہے
صوت و صدا کا بہتا ریلا ہے
زمانہ
پچھلی رات کے پہلو سے دل برداشتہ
نکلی ہوئی بادِ صبا ہے
جو چاروں سمت
اپنے دامن کی مہک پھیلا رہی ہے
گناہوں کے سمٹتے نیم اندھیرے میں
چراغِ غم کی پہلی روشنی پھیلا رہی ہے

میں اکیلا بادباں
رنگ و نکہت کے
نور و نصرت کے
اس اتھلے سمندر میں
ہواؤں کے بغیر
ہزاروں سال پہلے مردہ لمحوں کے
آخری پھولوں کی جستجو میں
لہریں گن رہا ہوں
ساحل کی جلتی ریت پر
اپنی ناکامی کے آنسو چن رہا ہوں
آتی جاتی خوشبوؤں کے بدن کو
ناپنے کی سعی کرتا ہوں
بے صدا
ملبے سکوتِ غم کے ساتھ بہتا ہوں
مگر تو
صداؤں کے بدن میں ہے
نہ خوشبو کے چمن میں ہے
نہ رنگوں کے شکستہ ہار میں

نہ ہی
چمکتے گورے کالے چہروں کے غازے
کی گرمی سے ابھرتی
بھنبھناتی
پیکاریں ہے
نہ تو باتوں میں ہے
نہ گپ شپ میں
نہ اندھیری رات کی
مخفی ملاقاتوں میں ہے
زمانے کی صداوشور
نور و نکہت و رنگ بہاری
چار سو ہے!
الٹتی اور پلٹتی داستانوں کی
دہائی کو بہ کو ہے
مگر اس میں کہیں بھی تو نہیں ہے
میری آنکھوں میں
آنسوؤں کا نام تو کیا
رگوں میں بھاگتا
زندہ لہو پیدا نہیں ہے

میں!
اسی خوشبوؤں کے شہر میں
زندہ ہوں لیکن
میرے اطراف
کوئی مشک بو نہیں ہے۔

مغنی تبسم

تین نظمیں

کسی شاعر کی تین نظمیں میرے پیشِ نظر ہیں۔ زبان، اسلوب اور لہجے کے اعتبار سے یہ نظمیں اپنی منفرد شناخت رکھتی ہیں۔ ان پر کسی معروف نظم نگار شاعر کا سایہ نظر نہیں آتا۔ یہ نظمیں ذہنی سطح پر کم اور احساس کی سطح پر زیادہ متوجہ کرتی ہیں۔ ان کی پیکر تراشی انوکھی اور تحیّر خیز واردات سے گزارتی ہے لیکن جس تجربے سے ہم گزرتے ہیں وہ ہمارے لیے پوری طرح قابلِ فہم نہیں ہوتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اُن کی کلیدی علامتیں شخصی ہیں اور اُن پر کھُل جا سم سم، کا عمل بے اثر رہتا ہے۔ مثلاً نظم "غزالِ شب کے ساتھ" میں "غزالِ شب"، "شاعری مت کرو" میں "نت نئی صدا کی دوشیزہ" "مہاتما گاندھی روڈ پر" میں "رنگ و نکہت اور نور و نصرت کا اتحاد سمندر" اور "مشک بو" کی علامتیں پوری طرح کھلنے نہیں پاتیں۔

ابہام، اشکال اور اہمال کی اصطلاحیں اضافی ہیں کسی کے لیے جو بات ابہام کی ذیل میں آتی ہے وہ کسی کے لیے مشکل اور کسی کے لیے مہمل بن جاتی ہے۔ اُردو شاعری کا ایک قابلِ لحاظ حصہ جس کے ابہام سے اردو قاری لطف اندوز ہوتا ہے، اُردو کی شعری روایت سے ناواقف قاری کے لیے مشکل ہی نہیں مہمل بن جاتا ہے۔

جہاں تک راقم الحروف کا تعلّق ہے وہ ابہام سے تو لطف اندوز ہوتا ہی ہے، اشکال اور اہمال کو بھی گوارا کر لیتا ہے بشرطیکہ تخلیق میں کوئی سحر انگیز کیفیت ہو۔ لیکن عام قاری ہی نہیں بلکہ کوئی صاحبِ ذوق سخن شناس بھی اشکال اور اہمال کو پسند نہیں کرتا۔ اِن نظموں کا ابہام ہماری شعری روایت سے کم علاقہ رکھتا ہے، اس لیے مجھے ڈر ہے کہ قاری ان نظموں کے بعض معمّائی حصّوں سے زیادہ لطف اندوز نہیں ہو سکیں گے بلکہ اُن کے ذہن اُلجھ کر رہ جائیں گے۔

شاعر نے زبان کے ساتھ بھی کچھ آزادی لی ہے اور کہیں کہیں لفظوں کا بے جا اسراف ہوا ہے۔

مثلاً :

زمانہ رنگ ہے آواز ہے
صوت و صدا کا بہتا ریلا ہے

زمانے کی صدا و شور
نور و نکہت و رنگ بہاری
چار سو ہے (مہاتما گاندھی روڈ پر)

اب آیئے کسی قدر تفصیل سے ان نظموں کا جائزہ لیں۔

پہلی نظم "غزالِ شب کے ساتھ" اپنے عنوان ہی سے ذہن میں تجسّس کو اُبھارتی ہے۔ غزالِ شب کون ہے؟ غزالِ شب سے کیا مراد ہے؟ یہ تشبیہی مرکّب ہے یا مرکّب بر نسبتی؟ یا استعارہ ہے؟ شب کو جنگل سے تشبیہ دی جائے تو غزال چاند کا استعارہ ہو سکتا ہے۔ لیکن نظم میں استعارے کا یہ محل نظر نہیں آتا۔ اشارہ محبوبہ یا کسی حسینہ کی طرف بھی نہیں ہے جس کے ساتھ شاعر نے رات گزاری ہو۔ خیال محبوب کے تصوّر کی طرف بھی جاتا ہے جو زیادہ قرین قیاس نہیں ہے۔ آخر میں بات یہاں ٹھہرتی ہے کہ یہ تشبیہی مرکّب ہے اور شب کو غزال کہا گیا ہے۔ غزال سے تشبیہ دینے کا سبب واضح نہیں ہے۔ رم خوردگی وجہ شبہہ نہیں ہو سکتی البتّہ غزالِ شب کی آنکھوں کا ذکر دو بار آیا ہے۔

نظم کی واردات تین ادوار میں منقسم ہے۔ ماضی بعید، ماضی قریب اور حال۔ نظم ان سطور سے شروع ہوتی ہے:

میں یہاں نہیں تھا
میں وہاں نہیں تھا

آگے کہتا ہے: دُرد بھرے آسمان میں ایک چیخ بن کر اُبھر رہا تھا، یعنی وہ زمین پر نہیں تھا۔ اور پھر وہ تنگ گھاٹیوں میں گونج بن رہا تھا۔ وہ ریزہ ریزہ سمندروں میں گرنے لگا اور کالے جنگلوں کا گھور اندھیرا اس کا مسکن بن گیا۔ ان ابتدائی سطروں میں تخلیق کے آغاز اور عہدِ تاریک کی طرف اشارے ملتے ہیں۔

پھر جنگل کٹ گئے، تاریکی دور ہو گئی۔ اندھیرے کی جگہ دھند نے لے لی اور ساری چیزیں اس دھند کی لپیٹ میں آگئیں۔ یہ شام کی کیفیت تھی۔ رفتہ رفتہ غزالِ شب نے آنکھ کھولی۔ اس کی

آنکھوں میں نور تھا۔ اس نور سے دھندآنسوؤں میں تحلیل ہوگئی۔ ہفت آسمان سے تحت الثّریٰ تک ہزار ہا چراغ جل گئے۔ یہاں ذہن ستاروں کی طرف منتقل ہوتا ہے۔" روشنی نے روشنی کو/اپنی جانب کھینچا/اور میں نور میں نہا گیا۔" بات واضح نہیں ہے کہ یہ دوسری روشنی کیا ہے۔ کہا گیا ہے کہ غزالِ شب کی آنکھ نور تھی/غزالِ شب کی آنکھ طور تھی، نور اور طور میں جو فرق کیا گیا ہے اس سے گمان ہوتا ہے کہ دوسرا النور تجلّیِ حق ہے۔ شب سے ظلمت کا تصوّر وابستہ ہے لیکن جنگل کو عہدِ تاریک سمجھا جائے تو تاروں بھری رات کو روشنی کی علامت کہا جاسکتا ہے۔ ستارے راہنما ہوتے ہیں اور انسانی شعور کو روشنی سے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔ اس بنا پر" روشنی نے روشنی کو کھینچا" کی ایک اور تعبیر نکل آتی ہے۔

نظم کے تیسرے اور آخری حصے میں منظر بدلتا ہے۔ پانیوں کا زور بڑھتا ہے۔ سیلاب ریت کے گھروندوں، گاؤں اور شہروں کو بہالے جاتا ہے۔ اس سے پہلے یہ بتایا گیا ہے کہ دھند آنسوؤں میں ڈھل گئی، کیا یہ پانی انھیں آنسوؤں کا ہے، سوال پیدا ہوتا ہے۔ ریت کے گھروندے، مٹی کے گاؤں اور پتھروں کے شہر تہذیبی ارتقا کے مختلف مدارج ہیں۔ ان کی صفات میں استعارہ بالکنایہ مضمر ہے (ریت۔ مٹی۔ پتھر) جب سب کچھ مٹ گیا تو اندھیرے جسم کا کھنڈر رہ گیا جس کے سیاہ طاقوں میں/دلوں کے سو چراغ جل اُٹھے، اسی کے ساتھ غزالِ شب نے اپنی آنکھ بند کرلی۔ گویا اب جو روشنی ہے وہ دلوں کے چراغوں کی ہے۔ غزالِ شب کی آنکھ بند ہوتے ہی جیسا کہ نظم کا واحد متکلّم خبر دیتا ہے وہ تیز پانیوں کی زد میں آگیا۔ سارا پانی کھائیوں کی طرف چلا گیا اور وہ روشنی میں اسیر ہوکر رہ گیا۔ اب وہ غزالِ شب کے ساتھ ہے۔ بلکہ اس کے قبضے میں ہے۔ وہ اس قید سے خوش نہیں اور اندھیروں کو ترس رہا ہے۔ وہ فطرت کی طرف لوٹنا چاہتا ہے یا عدم کی کوکھ میں؟

یہ نظم اپنے کو اس طرح نہیں کھولتی کہ قاری اس سے پوری طرح حظ اٹھا سکے۔ معنی کی مسلسل جستجو اپنے دامِ سحر میں اسیر کیے رہتی ہے۔

[نظم کی ابتدا میں جس درد بھرے آسمان، تنگ گھاٹیوں، کالے جنگلوں اور سیاہ دھوئیں کا ذکر ہے غالباً اس سے عہدِ جہالت مراد ہے۔ اسی عہدِ جہالت کی سیاہی غزالِ شب بنتی ہے جو تجسّس کے ہے اور اس اندھیرے میں پیدا ہونے والے تجسّس سے ساری کائنات روشن ہوتی ہے اور سب کچھ روشنی میں نہا جاتا ہے لیکن یہ روشنی کا

سیلاب آنا تیز و تند ہے کہ اس میں بستیاں اجڑ جاتی ہیں اور سب کچھ اس سیلاب میں ڈوب جاتا ہے اور انسان اس تجسّسِ محض کا شکار ہو کر اس لطف کو ترستا ہے جو قدیم ماضی میں تھا اور جس کی وجہ سے اس نے جستجو کا آغاز کیا تھا۔" خلیل مامون]

○

"شاعری مت کرو" ایک طنزیہ نظم ہے۔ طنز کا ہدف موجودہ معاشرہ ہے جس میں لطیف احساسات اور جذبات کی کوئی جگہ نہیں ہے۔ یہ معاشرہ اعلیٰ انسانی اقدار اور حسنِ جمال سے عاری ہے۔ اس صورتِ حال کو نظم میں مختلف آوازوں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے: موٹے بھوٹے بجانوں کی جھڑکیاں۔ کاہلِ ریاکار افسروں کی پھٹکاریں ـــ دق زدہ بیویوں کے طعنے ـــ ان کے مقابل شاعری کی آواز کتنی بے معنی اور مضحکہ خیز بن جاتی ہے۔ یہ زندگی اتنی کھوکھلی، سطحی اور لغو ہے کہ کسی شاعرانہ ردِ عمل کے لائق نہیں اور شاعری اس زندگی کو بدل بھی نہیں سکتی۔

آگے کچھ اور آوازیں سنائی دیتی ہیں جو خاموشی کے بطن سے ابھرتی ہیں۔ ساکت پیڑوں پر پتوں کی سرسراہٹ اور پرندوں کے اڑنے کی صدا۔ فطرت کی ان آوازوں کو پسِ منظر رکھ کر صنعتی شہر میں نو دولتیوں کے کلچر کے بھونڈے پن کو آوازوں ہی کے ذریعے پیش کیا گیا ہے ـــ ریل کی سیٹیاں...... ریس کورس میں گھوڑوں کی ٹاپیں اور نو دولیتے گدھوں کی بدبیخ پکار۔ تاریخ و تہذیب کی ستم ظریفی یہ ہے کہ گھوڑے جو سفر اور جنگوں میں سواری کا کام دیتے تھے، اب ریس کورس میں دوڑائے جاتے ہیں اور نو دولیتے گدھے ان پر شرط لگا کر چیختے چلّاتے ہیں۔ ان آوازوں سے مفر نہیں۔ اِن سے بچنے کا ایک امکانی راستہ یہ ہے کہ آنکھیں بند کر لو اور دور تک اندھیرے میں دیکھتے جاؤ۔ کبھی نہ کبھی ایک لمحہ آئے گا جب اندھیرے میں ہر طرف آئینہ ابھرے گا۔ نقرئی گھنٹیاں بجیں گی۔ چاروں طرف سفید موتی سا چہرہ ابھرے گا اور نت نئی صدا کی دوشیزہ شاعری کی پالکی میں سوار آئے گی اور 'مجھ کو' دور دیس لے جائے گی۔ ضمیرِ مخاطب کو ضمیرِ متکلم سے اور صیغۂ امر کو مستقبل سے بدل کر تصوری تصوّر میں خوش خیالی سے پیدا ہونے والے ابتہاج و انبساط کا اظہار کیا گیا ہے۔ طنز و حقارت کی جگہ لہجے میں ایک آرزومندی آگئی ہے۔ یہاں شاعری کا ایک خالص جمالیاتی تصوّر سامنے آتا ہے۔ اختر شیرانی کی نظموں کی طرح رومانی فرار کی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ 'اے عشق کہیں لے چل اس پاپ کی بستی سے'۔

لیکن نظم کے عنوان اور پیغام "شاعری مت کرو" کے برخلاف شاعر نے شاعری کی اور یہ

نظم لکھی ۔ گویا" شاعری مست کرد" پیغام نہیں بلکہ معاشرے کی صورتِ حال پر شدید ردِ عمل کا اظہار ہے ۔ احتجاج ہے ۔ اس طرح نظم کا اختتامی حصّہ زندگی کی تلخ حقیقتوں سے فرار اور ماورا ہونے کی آرزو یا خواہش کو پیش نہیں کرتا بلکہ وہ بھی اس احتجاج کا حصّہ بن جاتا ہے ۔

[نظم شروع کہیں ہوتی ہے اور ختم کہیں ۔ نظم اس مفروضے سے شروع ہوتی ہے کہ سچ کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں اور اس احساس کے ساتھ بھی کہ جب ہر شئے قدرت کا کرشمہ ہے تو واویلا کس بات کا ہے (شاعری اسی واویلے کا حصّہ ہے) یا پھر کم از کم ایسی شاعری جو معمولی معمولی فوری محرکات سے پیدا ہوتی ہے جس میں روزمرّہ حقائق کی کثرت ہو ۔ بہتر صورتِ حال کے لیے روزمرّہ کے شور و غل سے کنارہ کشی اور باطن کی طرف رجوع کرنے کی ترکیب ہے جس سے کبھی نہ کبھی سہی باطن روشن ہوگا اور ایک ایسی صدا کو جنم دے گا جو لفظ و معانی کی ایسی نئی دنیا کی سیر کرائے گی جو آج بظاہر بدلیس نظر آتی ہے ۔ خلیل مامون]

o

تیسری نظم " مہاتما گاندھی روڈ پر" اپنے پیکروں کی وساطت سے چند مشاہدات نظروں کے سامنے پیش کرتی ہے ، بعض کیفیات اور تجربوں سے گزارتی ہے اور آخر میں ایک استعجابیہ سوال کی دہلیز پر لا کھڑا کرتی ہے ۔

آغاز کی سطر " زمانہ شور ہے " ــــــ پڑھ کر ہمارا ذہن زمان اور اس کے مختلف تصوّرات کی طرف جاتا ہے ـــ ہم زمانِ مطلق ـــ زمانِ متسلسل ـــ زمان و مکان کی اضافت ـــ وغیرہ تصوّرات سے گزرتے ہوئے " عہد " اور " دور " کے تصوّر تک پہنچتے ہیں جہاں دُنیا اور انسانی معاشرے کے حال سے اس کی مساوات قائم ہوتی ہے جس مفہوم میں ہم اہلِ جہاں اور اہلِ زمانہ کی تراکیب استعمال کرتے ہیں ۔

نظم میں سمعی ، بصری ، لمسی ، حرکی ہر طرح کے پیکروں سے کام لیا گیا ہے ۔ صدا ، خوشبو اور رنگ کے پیکر بنیادی ہیں جن سے دوسرے تمام پیکر مربوط ہیں ۔ " نوآباد رستوں " اور " نوآباد چوراہوں " کے اشارے اہم اور معنی خیز ہیں ۔ یہ نئے صنعتی شہر ہیں جن میں بسنے والے پرانے شہروں سے ـ دیہاتوں سے ـ پرانی قدروں سے ناتا توڑ چکے ہیں ۔ ہر طرف بے ہنگم آوازیں ہیں ـــ شور ہے ـ " زمانہ شور ہے ! "

نوآباد راستے کے مناظر ظاہری مماثلتوں اور باطنی تضادات سے مرکّب ہیں ۔ غریبوں کے گھروں کی

چھتوں پر اُگی سوکھی گھاس کے مقابل محلوں، مندروں، مسجدوں اور گردواروں کے سنہرے چمکدار کلس، دھوپ کی تیزی سے بے نیاز، سڑک پر دوڑتی کاریں اور ان کے مقابل درختوں کے سائے میں خوانچے والوں اور فقیروں کی آوارہ ٹولیاں ہیں۔ خواب کی دہلیز پر منتظر فرداً مخلوق کے مقابل شہر کے جو راہوں پر گھومنے والی لڑکیاں۔ خارج کی مماثلتوں میں ایک IRONY ہے جو داخلی تضادات کو ابھارتی ہے جن میں ہم آہنگی کا فقدان ہے۔ ہر طرف اک شور کی سی کیفیت ہے۔

لیکن زمانہ شور ہی نہیں کچھ اور بھی ہے۔ وہ حسن ہے۔ ناز وادا ہے۔ رنگ ہے۔ آواز ہے۔ صوت وصدا کا بہتا ریلا ہے (آخری پیکر شور کا نقیض نہیں ہے۔ میں اُسے بہتا نغمہ پڑھ کر آگے بڑھتا ہوں)۔ یہ حسن، یہ رنگ اور یہ نغمہ شہر کے شور ہی میں پوشیدہ ہے یا شہر سے باہر فطرت کے مظاہر میں۔ یا صنعتی تہذیب سے قبل ماضی کی یادوں میں۔ یا مستقبل کی خوش آئند امیدوں میں ـــ جو کچھ بھی ہو۔ آگے زمانے کا ایک نیا روپ سامنے آتا ہے۔ وہ پچھلی رات کے پہلو سے دل برداشتہ ہو کر نکلی ہوئی بادِ صبا ہے۔ چاروں طرف مہک پھیلاتی گناہوں کے سمٹتے اندھیرے میں غم کے چراغ روشن کر رہی ہے۔ یہ سطور، خواہشیں/ گنہ اور لذت کی کم مائیگی کا احساس جگاتی ہیں جو غم پر منتج ہوتے ہیں۔

نظم کا واحد متکلم زمانے کے یہ سب روپ دیکھتا ہے لیکن خود وہ کسی روپ میں شامل نہیں ہے۔ وہ اکیلا ہے۔ رنگ، نکہت، نور و نضیرت کے اُبھلے سمندر میں ہوا کے جھونکوں/ صیلے سے محروم تنہا بادبان! وہ ہزاروں سال پہلے (تہذیب/ تخلیق سے قبل) کے آخری بھولوں کا ناکام جستجو میں لہریں گن رہا ہے۔ وہ آتی جاتی خوشبوؤں کے بدن کو نا پینے کی سعی کرتا ہے لیکن اُسے نہیں پاتا۔ وہ (تو) صداؤں میں ہے نہ خوشبو میں نہ رنگوں میں۔

زمانہ خدا ہے۔ لیکن یہ زمانہ جو شور ہے ـــ جھونپڑی یا حویلی ہے۔ فرّاٹے بھرتی موٹر گاڑیاں پارک میں گھومنے والے فقیر اور خوانچے والے، بے روزگار نوجوان اور آوارہ لڑکیاں جس کے روپ ہیں۔ جو حُسن ہے۔ ناز وادا ہے۔ رنگ ہے، آواز ہے۔ بادِ صبا ہے ـــ خدا نہیں ہے۔ وہ باتوں میں ہے نہ گپ شپ میں۔ فلسفی نے اُسے پایا نہ عامی نے۔ وہ لاتعیّن اور منزّہ ہستی ہے۔

نظم سے یہ معنی اخذ کیے جا سکتے ہیں لیکن اس میں نظم کا لُطف، اس کی کیفیت اور پُر اسراریت جاتی رہتی ہے۔ بہتر ہوگا کہ ضمیر مخاطب "تو" کو مرجع کے تعیّن کے بغیر علی الاطلاق رہنے دیا جائے۔

آخر میں نظم کروٹ لیتی ہے۔ یہ شہر خوش بوؤں کا شہر ہے۔ خوشبوؤں کا چمن ہے لیکن اس میں تو کہیں نہیں ہے۔ "میرے اطراف کوئی مشک بو نہیں ہے" یہ بڑا معنی آفریں اظہار ہے۔ یں خوش بوؤں کے بدن کو ناپتا ہوں لیکن تجھے نہیں پاتا۔ اس مرحلے پر وجہی کے الفاظ یاد آتے ہیں جن کا ترجمہ یہ ہے:

"جن لوگوں کو عشق بازی کھیلنی آتی ہے وصال میں
اُن کی بے تابی نہیں جاتی۔ ان کو کہیں آرام نہیں
ان کا کام کچھ اور ہے۔ اُن کے خیال کو خدا ہی سمجھتا ہے
ان پر کھُلا ہے فیض کا دروازہ۔ ان کا عشق دائم تازہ۔"

[نظم کی شروعات زمانے کی ایسی توضیحات سے ہوتی ہے جن کا مقصد بیک وقت زمانے کے نیرنگی اس کے حسن اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کا اظہار کرنا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ کائنات اور اس کے مخلوق کو زمانے ہی کے اظہار کا روپ بتایا گیا ہے۔ مسجد، مندر، گر دوارے اس زمانے ہی کا حصہ ہیں۔ یہاں منفی اور مثبت قدریں ایک ساتھ رواں دواں نظر آتی ہیں لیکن اس زمانے میں مردہ لمحوں یعنی ماضی کی یادیں تو کیا اس کا کوئی نشان تک باقی نہیں۔ ہزار تلاش کے باوجود اس کا پتہ نہیں چلتا اور نہ "تو" ملتا ہے "تو" یہاں صدق بھی ہو سکتا ہے، عشق بھی اور محبوب حقیقی بھی۔ المیہ یہ نہیں ہے کہ یہاں ماضی اور یادوں کا وجود نہیں بلکہ اہم یہ ہے کہ اس فراق میں نہ غم ہے اور نہ لہو میں حرارت اور اگر باقی ہے تو بس ایک بے حس تنہائی :۔ خلیل مامون]

مغنی تبسّم

اردو عروض کا مطالعہ

صوتیاتی نقطۂ نظر سے

(۱)

قدیم عروض کے بارے میں چند معروضات :

اردو (عربی/فارسی) علم عروض کی بنیادی حرف کے تصوّر پر قائم ہے۔ ماہرین عروض کے پاس مصوّتے یا WOWEL کا تصوّر موجود نہیں تھا، یا غیر واضح تھا۔ حروفِ صحیح اور حروفِ علّت میں وہ فرق ضرور کرتے تھے لیکن حروفِ صحیح کی طرح حروفِ علّت کو بھی وہ صامت سمجھتے تھے، حرکات کے بغیر بے صدا تھے۔ ان کے نظریے کی رو سے لفظ "جا" اس وقت تک پڑھا، یا ادا نہیں کیا جا سکتا تھا جب تک کہ "ج" پر زبر (ــَـ) نہ لگائی جائے = جَا

عروضیوں کے نزدیک نونِ غنہ مستقل حرف ہے جب کہ صوتیاتی نقطۂ نگاہ سے یہ الگ حرف نہیں ہے۔ کسی مصوّتے کی ادائیگی میں سانس نتھنوں کی راہ سے نکلتی ہے تو انفیت پیدا ہوتا ہے۔ چناں چہ /ا/ (a) کی طرح /اں/ (ã) بھی ایک مصوّتہ ہے دو حروف نہیں ہیں۔

سالم ارکان سے زحاف کے استخراج کا تصوّر غیر علمی اور غیر ضروری ہے۔

علم عروض کی پیچیدگیوں کا ایک بڑا سبب زحافات ہیں۔ زحاف سے مراد کسی رکن کے کسی جزو میں تبدیل کرنا۔ اجزائے رکن حسبِ ذیل ہیں :

۱۔ سبب (سببِ خفیف) : دو حرفی کلمہ جس میں پہلا حرف متحرک اور دوسرا ساکن ہو

جیسے جَبْ کَلْ جَاْ لَاْ

صوتیاتی نقطۂ نظر سے یہ لمبا مصوّتہ یا لمبے مصوتے کی ہم مقدار آواز ہے جسے ہم نے یہ "o" کی شکل سے ظاہر کیا ہے۔ جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، بحور و اوزان کی تشکیل میں مصمّتوں کا دخل نہیں ہوتا۔ مندرجۂ بالا مثالوں میں جا اور کا میں صرف لمبے مصوتے /آ/ کی آواز شمار میں آئے گی نہ کہ ان کے ساتھ مصمّتوں /ج/ اور /ک/ کو بھی شمار کریں گے۔ "جا" اور "کا" "جب" اور "کل" کے ہم وزن اس طرح ہیں کہ ان لفظوں میں ساکن مصمتے دراصل ساکن نہیں ہیں ادائیگی کے وقت یا تو پوری طرح متحرک ہوجاتے ہیں یا سانس اس مخرج کی راہ سے نکل کر چھوٹے مصوتے کا دوران پورا کرتی ہے۔ اس نوع کے الفاظ میں دو چھوٹے مصوّتے تسلسل سے آتے ہیں (جَبْ = – – + –) اور ان کی مجموعی مقدار لمبے مصوّتے کے برابر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود عروضی، شعر کی تقطیع کرتے ہوئے ساکن مصمتوں کو متحرّک بنا دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ سببِ ثقیل (دو حرفی کلمہ جس میں دونوں حروف متحرّک ہوں) بن جاتے ہیں۔

۲۔ وتد: سہ حرفی کلمہ کو کہتے ہیں اس کی دو قسمیں ہیں۔

(ا) وتدِ مجموع: پہلے دو حروف متحرّک اور تیسرا حرف ساکن ہو جیسے:

رَسَمْ (– – –) دِیا (– o)

(اا) وتدِ مفروق: پہلا اور آخری حرف متحرّک اور درمیانی حرف ساکن ہو جیسے:

یان، ہار (o–)

۳۔ فاصلہ (فاصلۂ صغریٰ) چار حروف کا کلمہ جس میں پہلے تین حروف متحرّک ہوں اور چوتھا ساکن ہو جیسے:

نَہُوَاْ، سَجَنِیْ (– – o)

عروضیوں نے حسب ذیل ۸ اصل ارکان قرار دیے ہیں:

(۱) فعولن	(۲) فاعلن	(۳) مفاعیلن	(۴) مفعولاتُ
– oo	o – o	– ooo	ooo –

(۵) فاعلاتُن (۶) مُستفعِلُن (۷) مُتفاعِلُن (۸) مَفاعِلَتن

ه ه - ه   ه ه - ه   ه - ه --   ه - -ه - -ه

ان ارکان کے مختلف اجزا (سبب، وتد، فاصلہ) میں کمی بیشی کرکے زحافات بنائے جاتے ہیں۔ زحاف کی ایک ہی شکل مختلف ارکان میں آسکتی ہے لیکن اس کے بنانے کا طریقہ بدل جائے گا۔ یہاں مثال کے طور پر صرف ایک زحاف فِعْلن کو لے کر ہم دیکھیں گے کہ وہ مستقل ارکان سے کس طرح اخذ کیا گیا ہے۔

(۱) فاعِلُن سے = وتدِ مجموع (عِلُنْ) کے ساکن (ن) کو گرا کر اس کے ماقبل حرف (لُ) کو ساکن کرنا۔ اس سے 'فاعل' بنے گا 'فاعِل' کو 'فِعْلن' سے بدل دیا گیا۔ عروض میں اس عمل کو قطع کہتے ہیں۔

(۲) فعولن سے = وتدِ مجموع (فعو) کے پہلے متحرک حرف کو حذف کریں تو "عولن" بن جائے گا۔ اس کو فِعْلن سے بدل دیا گیا اس عمل کو ثلم کہتے ہیں۔

(۳) مُستفعِلُن سے = رکن کے آخر میں وتدِ مجموع (عِلُن) کو ساقط کر دیں تو مُستَف باقی رہے گا جسے فِعْلُن سے بدل دیتے ہیں۔ یہ عمل حَذَذ کہلائے گا۔ اس طرح ایک صوتی شکل کو تین الگ زحاف سے تعبیر کیا گیا ہے اور زحافات کی تعداد کو بڑھا کر چھیاسی کر دیا گیا ہے جب کہ زحافات کی کل شکلیں صرف بیس (۲۰) ہیں اور وہ یہ ہیں: فَعْ ۔ فاع ۔ فِعْلُن ۔ فَعِلُن ۔ فعولُ ۔ فَعولْ ۔ مفعولُ فِعلاتُ ۔ مفاعِلُ ۔ مُتَفْعِلاتن ۔ مفتَعِلُن ۔ مفاعیلُ ۔ مفاعِلُن ۔ فاعِلاتُ ۔ فَعِلاتن ۔ فاعلان ۔ مفعولاتن ۔ مستفعلان ــــــ مُتفاعِلاتن ان کے علاوہ فعولن ۔ فاعلن ۔ مفاعیلن ۔ فاعلاتن اور مستفعلن کو جو عروضیوں کے نقطۂ نظر سے اصل ارکان ہیں فرع قرار دیتے ہوئے زحافات میں شامل کر دیا گیا ہے۔

زحاف صوتی اعتبار سے رکن کی طرح مستقل اکائی ہے۔ اس کو مستقل رکن کی فرع قرار دینے کا بظاہر صرف ایک فائدہ یہ نظر آتا ہے کہ بحر کی شناخت کے لیے اسے ایک نام دیا جا سکتا ہے جیسے:

ہزج مثمن سالم محذوف الآخر = مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن

فعولن ُرجب مفاعیلن سے مستخرج کیا جاتا ہے تو یہ زحاف حذف کہلاتا ہے۔ اس زحاف کا کسی کو علم ہو تو محذوف الآخر کہنے پر وہ سمجھ جائے گا کہ یہ بحرِ ہزج کا کیا وزن ہے۔ لیکن جب اصل رکن اور زحاف کی ترتیب سے کوئی وزن تشکیل دیا جاتا ہے۔ تو محض بحر کے نام سے اس کی شناخت نہیں ہو سکتی جیسے :

متقارب مثمن اثلم سالم الآخر = فعْلن فعولن فعْلن فعولن

بحرِ متقارب سالم فعولن کی تکرار سے بنتی ہے۔ سالم الآخر کہنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ آخری رکن سالم یعنی فعولن 'یعنی' فعولن' ہوگا۔ اثلم کہنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ فعولن سے زحاف فعْلن بنایا گیا ہے اور اسے بحر میں لایا گیا ہے۔ لیکن بحر کے نام سے یہ نہیں کھلتا کہ فعولن اور فعْلن کس ترتیب سے آئے ہیں۔ گویا بحر کو اتنا پیچیدہ نام دینے سے کچھ حاصل نہیں ہوا۔ مندرجۂ بالا غلط تصورات اور تسامحات کی وجہ سے علمِ عروض ایک پیچیدہ علم بن گیا ہے۔

(۲)

صوتیاتی نقطۂ نگاہ :

بحور اور اوزان چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب اور تکرار سے تشکیل پاتے ہیں۔ اردو زبان کے دس مصوتے ہیں :

۱۔ چھوٹے مصوتے ،	:	َ (a) ِ (i) ُ (u)	۳
۲۔ لمبے مصوتے	:	ا (آ = ā) ی (ای = ī)	
		و (اُو = ū) و (او = o)	
		ے (اے = e)	۵
۳۔ لمبے مخلوط مصوتے	:	و (اَو = au) ے (اَے = ai)	۲
			۱۰

دورانِ ادائیگی کے اعتبار سے: دو چھوٹے مصوتے ایک لمبے مصوتے کے ہم مقدار ہوتے ہیں۔

(ساکن مصمتے سے قبل چھوٹا مصوتہ آئے تو اس کے دوران
بھی ایک لمبے مصوتے کے برابر ہوگا جبْ = جا)

چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب سے 'صوتی خوشے' بنائے گئے ہیں جنھیں رکن کہا جاتا ہے۔ صوتی خوشوں کے چند نمونے ذیل میں پیش کیے جاتے ہیں۔ سہولت کے لیے چھوٹے مصوتے کے لیے وقفہ (–) اور لمبے مصوتے کے لیے دائرہ (o) کی علامتیں استعمال کی گئی ہیں۔ لمبے مصوتے کے بعد ساکن مصمتہ آئے تو لمبے مصوتے کا دورانِ ادائیگی بڑھ جاتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ اس کی مقدار ڈیڑھ ہو جاتی ہے اس کے لیے علامت ø لائی گئی ہے۔ ذیل کی فہرست میں ارکان اور زحافات شامل ہیں:۔

علامت	رکن
o	فَع
oo	فِعْلُن
ooo	مَفْعُولُن - مُسْتَفْعِلْ
o–	فَعَل
–o	فاعِ
oo–	فَعُولُن - مَفاعِل - فَعِلَتُن
–oo	مَفْعُولُ - فَعْلانِ - فَعْلات
ø o / ø o	(فَعْلان - فَعْلات)
o–o	فاعِلُن
–ooo	مَفاعِیلُن - مَفاعِلَتُن
o–oo	فاعِلاتُن
oo–o	مُسْتَفْعِلُن
ooø	مفعولان
oo–oo	مُسْتَفْعِلاتُن
––o	فَعِلُن
–ø	فَعُولْ
o––	فاعِلُ
––oo	فَعِلاتُن
o––o	مُفْتَعِلُن
–oo–	مَفاعِیلُ - فَعُولاتِ - فعولات
–oø	(فعولات)
o–o–	مفاعِلُن
o–o–	فاعِلاتُ - فاعلات
o–ø	(فاعلات)
––o–	فَعِلاتُ - فَعِلاتْ - فَعِلانْ
––ø	(فَعِلاتْ - فَعِلانْ)
–o––	مُفاعِلُ
––oø	فَعِلاتانْ - فَعِلیانْ
––o–o	مُتَفاعِلُن
o––ø	مُفْتَعِلان
–o–ø	مَفاعِلان
––ooo	مُتَفاعِیلُن
–ooø	مفاعیلان
o––oo	مُفْتَعِلاتُن

مُسْتَفْعِلان ∅−٥٥
مُتَفاعِلاتُن ٥٥−٥−−
مُتَفاعِلان ∅−٥−−

مشاہدہ: کسی رکن کے آغاز میں دو سے زیادہ اور آخر میں ایک سے زیادہ چھوٹے مصوّتے نہیں آئے ہیں کیوں کہ یہ ہماری زبان کی ساخت اور ہماری شاعری کے غنائی مزاج کے خلاف ہے)

ارکان کی ترتیب اور تکرار سے بحریں تشکیل پاتی ہیں۔
کسی ایک رکن کی تکرار سے سالم بحریں بنتی ہیں جیسے:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (بحرِ رمل)
٥−٥٥ ٥−٥٥ ٥−٥٥ ٥−٥٥

مرکب بحریں ایک سے زیادہ ارکان اور زحافات کی ترکیب سے بنتی ہیں جیسے:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
٥٥−٥ ٥−٥٥ ٥−٥٥ ٥٥−٥

ذیلی اوزان ارکان اور ان کے زحافات یا زحافات سے بنائی جاتی ہیں جیسے:

(۱) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان (رمل مثمن مقصور)
٥−٥٥ ٥−٥٥ ٥−٥٥ ٥−∅

(۲) فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلان (رمل مثمن مخبون شعث مقصور)
−−٥٥ −−٥٥ −−٥٥ −−∅

(نوٹ: یہاں زحافات اور ارکان کا الگ الگ ذکر ہم نے روایتی علمِ عروض کی پیروی میں کیا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نگاہ سے ارکان اور زحافات میں فرق کرنا بے سود ہے۔ خود ہمارے عروض میں بعض زحافات مستقل ارکان کی حیثیت رکھتے جیسے فعولن۔ فاعلن۔)

دورانِ ادائیگی کے اعتبار سے ہر رکن کی ایک صوتی مقدار ہوتی ہے۔ چھوٹے مصوّتے

کی مقدار = ۱ قرار دی جائے اور لمبے مصوّتے کی مقدار دگنی یعنی ۲ ہو گی اور لمبا سے ہوئے مصوّتے کی مقدار ۳ ہو گی۔ اس حساب سے کسی رکن یا کسی بحر/ وزن کی مجموعی مقدار کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً رکن فاعلاتن' کی مقدار ۲ ۱ ۲ ۲ = ۷ ہو گی اور وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن کی مقدار ۴ × ۷ = اٹھائیس (۲۸) ہو گی۔

سادہ سالم بحروں میں جو کسی ایک رکن کی تکرار سے بنتی ہیں مجموعی صوتی مقدار متعین ہوتی ہے۔ ان میں کمی بیشی ممکن نہیں (اس کی مثال متذکرہ بالا وزن ہے۔) البتہ ذیلی اوزان اور مرکب بحروں میں جہاں زحافات اور ارکان کے ادل بدل کی چھوٹ دی جاتی ہے صوتی مقدار میں قدرے کمی بیشی واقع ہوتی ہے:

	فاعلان	فاعلاتن	فاعِلاتن	فاعِلاتن
	٥ - ٥	٥٥ - ٥	٥٥ - ٥	٥٥ - ٥
۲۷ =	۳ ۱ ۲	۲ ۲ ۱ ۲	۲ ۲ ۱ ۲	۲ ۲ ۱ ۲
	فاعِلُن	فاعِلاتن	فاعِلاتن	فاعِلاتن
۲۷ =	۲ ۱ ۲	۲ ۲ ۱ ۲	۲ ۲ ۱ ۲	۲ ۲ ۱ ۲

اردو کا عروض سخت گیر اور جامد نہیں بلکہ نہایت لچک دار ہے۔ اس میں ریاضیاتی قطعیت سے زیادہ خوش آہنگی اور تنوّع کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ذیل کے چند مشاہدات سے اس بیان کی تصدیق ہو گی:

۱۔ عروض میں اس کی اجازت ہے کہ چھوٹے مصوّتے کو لمبا اور لمبے مصوّتے کو چھوٹا کیا جائے۔ اس اجازت سے شاعر کماحقہٗ استفادہ کرتے ہیں۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ شعر میں چھوٹے اور لمبے مصوّتوں کا اندراج ارکان کی مجوزہ ترتیب کے عین مطابق ہو۔ بیشتر اشعار میں اگر لفظوں کی صحیح قراءت کو ملحوظ رکھا جائے تو ناموزوں قرار پائیں گے۔ ضروری ہوتا ہے کہ بحر کے آہنگ کے مطابق شعر کو پڑھا جائے۔ مثال کے طور پر اقبال کی نظم "ہمالہ" کا یہ شعر لیجیے:

اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں

o – o o – – o – o – o – o – o

۲ ۱ ۲۲ ۱ ۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۲ صوتی مقدار = ۲۴

چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

o o – o o o o o o o o o o – o ø صوتی مقدار = ۲۹

۳ ۱ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۱ ۲

لفظوں کے اصل تلفّظ کے مطابق یہ کلام موزوں نہیں ہے۔ جب ہم بعض لمبے مصوّتوں کو دبا کر اور بعض چھوٹے مصوّتوں کو لمبا کر کے موزونیت کے ساتھ پڑھنے کی کوشش کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر بحرِ رمل مثمّن محذوف = فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلُن کے سانچے میں ڈھل سکتا ہے۔ اس بحر کے آہنگ کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہم شعر کو لفظوں کا تلفّظ بدل کر پڑھتے ہیں اور تقطیع کرنی ہو تو اپنی قرأت کے مطابق اسے تحریر کرتے ہیں:

اے ہما لا / اے فصیلے / کشورے ہن / دوستاں

o – o o / – o – o o / o – o o / o – o ø

چومتا ہے / تیرِ پیشا / نی کُ جھک کر / آسماں

o – o o / o – o o / – o o / o – o ø

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

o – o o o – o o o – o o o – ø صوتی مقدار = ۲۷

۲ ۱ ۲ ۲ ۲ ۱ ۲ ۲ ۲ ۱ ۲ ۲ ۲ ۱ ۳

۲۔ عروض مقررہ وزن سے کسی قدر انحراف کی اجازت بھی دیتا ہے۔ انحراف ایسا ہو کہ مجموعی طور پر وزن کا آہنگ نہ بگڑے۔ دورانِ ادائیگی کی صوتی مقداریں زیادہ کمی بیشی نہ ہو۔ ایسی کئی مثالیں ملتی ہیں جہاں یہ اجازت دی گئی ہے کہ (۱) مصرع کے آغاز (ابتداد صدر) درمیان (حشو) یا آخر (ضرب و عجز) کسی حصّے میں شامل کسی رکن میں ایک چھوٹے یا لمبے مصوّتے کی کمی بیشی کی جائے جیسے:

(مثال ۱) وزن = فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتن فَعِلاتن کے پہلے رکن کے آغاز میں چھوٹے مصوّتے کی جگہ لمبا مصوّتہ لایا جاسکتا ہے:

فاعِلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن

اس کی وجہ سے صوتی مقدار میں ایک کا اضافہ ہوگا۔

(مثال ۲) وزن = فَعِلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن فَعْلان کے آخر میں فَعْلان کی جگہ فَعِلانْ ، فَعْلُن یا فَعِلُن

لایا جاسکتا ہے ان تبدیلیوں کی وجہ سے چھوٹے اور لمبے مصوّتوں کی ترتیب بدلنے کے علاوہ صوتی مقدار میں بھی فرق آئے گا۔

(مثال ۳) وزن : فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعْلُن

اس وزن میں جہاں یہ گنجائش رکھی گئی ہے کہ رکنِ اوّل فَعِلاتُن کو "فاعلاتن" سے بدلا جائے اور رکنِ آخر "فَعْلُن" کے بجائے فَعْلان ، فَعِلان یا فَعِلن لایا جائے وہیں اس کی بھی اجازت دی گئی ہے کہ حشو میں (مصرع کے درمیان) کسی فَعِلاتن کو "مفعولن" سے بدل دیں (اس اجازت سے شاعروں نے استفادہ بھی کیا ہے) اگرچہ بحر کی خوش آہنگی متاثر ہوتی ہے۔ اور یہ بات کھٹکتی بھی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

کیا فقط ان کے پچھاور کے لیے اے انشا

فاعلاتُن فَعِلاتن فَعِلاتن فَعْلُن

اپنی مٹھی میں ہر اک غنچہ / چہ زر لے / آتا ہے (انشا)

فاعلاتُن فَعِلاتن مفعولُن فعلن

اس پہ راضی ہو تو قرآن اٹھا لاؤں میں

فاعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعْلُن

رکھ تو اے مص / حف رو / ہا / تھ قسم کھاؤں میں (نظیر)

فاعِلاتن مفعولن فَعِلاتن فَعْلُن

توجہ طلب بات یہ ہے کہ فَعِلاتن اور مفعولن صوتی لحاظ سے ہم مقدار ہیں۔ دو چھوٹے مصوّتوں کی جگہ ایک لمبا مصوّتہ لایا گیا ہے۔

دو چھوٹے مصوّتوں کی جگہ لمبا مصوّتہ لانے یا ایک لمبے مصوّتے کی جگہ دو چھوٹے مصوّتے لانے کی مثالیں اور بحروں میں بھی ملتی ہیں:

(ا) فِعْلُ فَعُولُن فِعْلُ فَعُولُن (متقارب مثمّن اثرم سالم)

فِعْلُ فَعُولُن کی جگہ فِعْلُن فِعْلُن لایا جا سکتا ہے۔ میر کے شعر ملاحظہ ہوں:

صبر نے چاہی دل سے رخصت — تاب نے ڈھونڈھی اک دم فرصت

فعلُ فعولن فِعْلُن فِعْلُن — فِعْلُ فَعُو لُن فِعْلُن فِعْلُن

جب وہ چہرہ تابندہ ہو — ماہ دو ہفتہ شرمندہ ہو

فِعْلُن فِعْلُن فِعْلُن فِعْلُن — فِعْلُ فَعُو لُن فِعْلُن فِعْلُن

(اا) فِعْلُن فِعْلُن، فِعْلُن فِعْلُن (متدارک مثمّن مقطوع)

اس بحر میں بھی فِعْلُن فِعْلُن کی جگہ فِعْلُ فَعُولُن لا سکتے ہیں۔

تبدیلِ رکن کی ایک اور صورت یہ ہے کہ بحر کے اصل رکن میں چھوٹے اور لمبے صوتوں کی ترتیب بدل جائے۔ جیسے:

مُفتَعِلُن مفتعلن فاعلان (سریع مسدّس مطوی موقوف)

(ا) مُفتَعِلُن کی جگہ مفاعِلُن لایا جا سکتا ہے۔

دل و جگر سوز سے جلتے داغ داغ — گھر میں نہ رکھتا تھا وہ گھر کا چراغ

مُفاعِلُن مُفتَعِلُن فاعلان — مُفتَعِلُن مُفتَعِلُن فاعلان

اس وزن کی ایک دل چسپ اور قابلِ غور خصوصیت یہ ہے کہ مصرع کے آغاز (صدر وابتدا) میں مُفتعِلن کی جگہ فاعِلُن اور آخر (ضرب و عجز) میں مَفعولُن یا فاعِلُن،
o-o o-o o o o o o --o o-o
فاعِلانْ کے بجائے لائے جاسکتے ہیں - ان تبدیلیوں سے اشعار میں خاصہ تنوّع پیدا
o - o
ہوجاتا ہے - ملاحظہ ہو:

در پہ اس /	کے نہ فغاں /	کر آتی
فاعلن	مفتعلن	مَفعولن
o-o	o--o	o o o

ہے ادب	بھی دلِ	بیمار شرط
فاعِلُن	مُفتعِلُن	فاعِلانْ

چپکا نہ رہ	مرغِ چمن	دام میں
مُفتعِلن	مُفتعِلن	فاعِلُن
o--o	o--o	o-o

کچھ ہی نہ کچھ	تجھ کو ہے	گفتار شرط
مُفتعِلن	مُفتعِلُن	فاعِلانْ

عروضی نظام کی لچک داری کا بھرپور مظاہرہ اوزانِ رباعی سے ہوتا ہے جو بحرِ ہزج سے تعلق رکھتے ہیں - یہ (۲۴) اوزان ہیں - بارہ اوزان میں رکنِ اول "مَفعولُ" ہے اور بارہ اوزان میں رکنِ اوّل "مَفعولُن" ہے
رباعی میں کسی ایک وزن کی پابندی ضروری نہیں - چار مصرعے چار الگ الگ اوزان میں ہوسکتے ہیں - رباعی کے ان تمام اوزان کی صوتی مقدار اوسطاً ۲۰ بیس ہے اور مصرعوں میں مصوّتوں کے اندراج کا اوسط ۱۲ ہے -
ذیل کی جدول سے اوزانِ رباعی کے صوتی تنوّع کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

									صوتی مقدار	تعداد اندراج
1	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلن	فاع	-00	0-0-	000-	ø	21	13
2	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلن	فاع	-00	-00-	000-	ø	21	13
3	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلُ	فعَل	-00	-00-	-00-	0-	20	13
4	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولن	فاع	-00	000-	000	ø	21	13
5	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلن	فع	-00	0-0-	000-	0	20	13
6	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلن	فع	-00	-00-	000-	0	20	13
7	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولُ	فعولُ	-00	000-	-00	ø-	21	13
8	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولن	فع	-00	000-	000	0	20	11
9	مفعولُ	مفاعیلن	مفعولُ	فعَل	-00	000-	-00	0-	20	12
10	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلُ	فعولُ	-00	-00-	-00-	ø-	21	14
11	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلُ	فعولُ	-00	0-0-	-00-	ø-	21	14
12	مفعولُ	مفاعلن	مفاعیلُ	فعَل	-00	0-0-	-00-	ø-	21	14
13	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فاع	000	0-0	000-	ø	21	12
14	مفعولن	مفعولُ	مفاعیلن	فاع	000	-00	0-0-	ø	20	12
15	مفعولن	فاعلن	مفاعیلُ	فعَل	000	0-0	-00-	0-	20	12
16	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فاع	000	000	000	ø	21	11
17	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فع	000	000	000	0	20	10
18	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فع	000	0-0	000-	0	20	11
19	مفعولن	مفعولُ	مفاعیلُ	فعولُ	000	-00	-00-	ø-	21	11
20	مفعولن	مفعولُ	مفاعلن	فع	000	-00	000-	0	20	11
21	مفعولن	مفعولن	مفعولُ	فعَل	000	000	-00	0-	20	11
22	مفعولن	مفعولُ	مفاعیلُ	فعَل	000	-00	-00-	0-	20	12
23	مفعولن	فاعلن	مفاعیلُ	فعولُ	000	0-0	-00-	ø-	21	13
24	مفعولن	مفعولن	مفعولُ	فعولُ	000	000	-00	ø-	21	13

اس جدول کے بغور مطالعے سے اندازہ ہوگا کہ رباعی کے ان (۲۴) اوزان میں مختلف ارکان کو یوں ہی یکجا نہیں کر دیا گیا ہے بلکہ ان کی صوتی مقدار کو ملحوظ رکھا گیا ہے اور تبدلِ ارکان میں وہی اصول پیشِ نظر رکھے گئے ہیں جن کی مثالیں اوپر دی جا چکی ہیں۔ وہ اصول یہ ہیں:

(i) لمبے مصوّتے کی جگہ دو چھوٹے مصوّتے لائے جا سکتے ہیں۔

(ii) دو چھوٹے مصوّتوں کی جگہ ایک لمبا مصوّتہ آسکتا ہے۔

(iii) کسی رکن میں چھوٹے اور لمبے مصوّتوں کی ترتیب بدل کر متبادل رکن بنایا جا سکتا ہے۔

(iv) صوتی مقدار میں ۱ تا ۳ کمی بیشی کی جا سکتی ہے۔

(۵)

عام طور پر وزن اور آہنگ میں فرق کیا جاتا۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ایک وزن میں کہے جانے والے تمام اشعار کا آہنگ بھی یکساں ہو۔ وزن آہنگ کے لیے ایک چوکھٹا فراہم کرتا ہے۔ وزن اور آہنگ میں فرق یہ ہے کہ وزن کا تعلق صوتی مقدار سے ہوتا ہے جب کہ آہنگ کی تشکیل میں چھوٹے اور لمبے مصوّتے براہ راست حصہ لیتے ہیں۔ بحر یا وزن شعر میں چھوٹے اور لمبے مصوّتوں کے اندراج کی ایک معیّنہ گنجائش فراہم کرتے ہیں۔ اس گنجائش کے حدود میں رہتے ہوئے چھوٹے اور لمبے مصوّتوں کے تناسبِ اندراج میں کمی بیشی کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر بحرِ ہزج مثمّن سالم کے ایک مصرع میں (مَفاعیلن ۴ بار) زیادہ سے زیادہ ۱۲ لمبے مصوّتے لائے جا سکتے ہیں اس کے مقابلے میں چھوٹے مصوّتوں کے اندراج کی انتہائی گنجائش ۱۶ ہے۔ مصوّتوں کے اندراج کی انتہائی حد بھی یہی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اس اس بحر کے ایک مصرع میں تمام کے تمام سولہ مصوّتے چھوٹے لائے جا سکتے ہیں۔ اگر لمبے مصوّتوں کی انتہائی گنجائش سے استفادہ کیا جائے تو ایک مصرع میں ۱۲ لمبے مصوّتے اور ۴ چھوٹے مصوّتے مندرج ہوں گے۔ جتنے لمبے مصوّتے کم ہوتے جائیں گے چھوٹے

مصوّتوں کی تعداد بڑھتی جائے گی۔ وضاحت کے لیے ذیل میں ذوق اور غالب کے مطلعے پیش کیے جاتے ہیں۔ ان مطلعوں میں چھوٹے اور لمبے مصوّتوں کے اندراج کا تناسب مختلف ہے اور اسی سبب سے ان کا آہنگ بھی بدلا ہوا محسوس ہوتا ہے:

غالب = ستائشِ گر ہے زاہد اِس قدر جس باغِ رِضواں کا — چھوٹے مصوّتے = ۱۱، لمبے مصوّتے = ۵

وہ اک گلدستہ ہے ہم بےخودوں کے طاقِ نسیاں کا — چھوٹے مصوّتے = ۹، لمبے مصوّتے = ۷

جملہ چھوٹے مصوّتے = ۲۰

جملہ لمبے مصوّتے = ۱۲

ذوق = لگا ہے تیر دل پر آہ کس کافر کی مژگاں کا — چھوٹے مصوّتے = ۹، لمبے مصوّتے = ۷

نشاں سوفار کا معلوم ہوتا ہے نہ پیکاں کا — چھوٹے مصوّتے = ۴، لمبے مصوّتے = ۱۲

جملہ چھوٹے مصوّتے = ۱۳

جملہ لمبے مصوّتے = ۱۹

ان مطلعوں کی قرأت میں ایک بات جو نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے یہ ہے کہ غالب کے مطلع کے مقابلے میں ذوق کا مطلع زیادہ رواں ہے۔ شعر میں روانی کا انحصار لمبے مصوّتوں کی کثرت پر ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ ذوق کے مطلع میں لمبے مصوّتوں کی تعداد (۱۹) ہے جو غالب کے مطلع میں لمبے مصوّتوں کی تعداد (۱۲) سے کہیں زیادہ ہے۔

آہنگ کی تشکیل میں مصوّتوں کے ساتھ مصمّتے بھی حصّہ لیں۔ مصمّتوں میں مخارج اور طرزِ ادائگی کا فرق لفظ کی صوتی کیفیت پر اثر ڈالتا ہے۔ ذیل کے لفظوں میں مصمّتوں

کی تبدیلی کا اثر ان کی صوتی کیفیت اور آہنگ میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

(۱) کَب (۲) گُل (۳) کَش

مصمتہ /ک/ تینوں لفظوں کے آغاز میں آیا ہے۔ ان کے ساتھ چھوٹا مصوتہ ے مندرج ہوا ہے۔ بعد کے مصمتے تینوں لفظوں میں مختلف ہیں۔ طرزِ ادائیگی کے لحاظ سے /ب/ بندشی مصمتہ ہے اس کی ادائیگی میں سانس رُک کر خارج ہوتی ہے۔ /ل/ کی ادائیگی کا طرز اس سے مختلف ہے۔ اس مصمتے کے ادا کرنے میں زبان کی نوک اوپر دانتوں کے پیچھے تالو پر ٹک جاتی ہے اور سانس دونوں پہلوؤں سے خارج ہوتی ہے اسے پہلوی مصمتہ کہا جاتا ہے۔ /س/ صفیری مصمتہ (FRICATIVE) ہے۔ ایسے مصمتوں کو ادا کرتے ہوئے سانس رگڑ کے ساتھ نکلتی ہے۔ اس کے علاوہ لفظ میں مقام اندراج کے فرق کے ساتھ ایک ہی مصمتے کی صوتی کیفیت بدل جاتی ہے جیسے، "شِکار" "فِشار" اور "ترکش" میں مصمتہ /ش/ کی صوتی کیفیات جداگانہ ہیں۔
کسی مصمتے کی صوتی کیفیت کو اطراف کے مصوتے اور مصمتے بھی متاثر کرتے ہیں۔ ذیل کے لفظوں میں مصمتہ /ر/ کی صوتی کیفیت پر قبل اور بعد مندرج ہونے والے مصوتوں اور مصمتوں کے اثر کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

رَگ	رَس	رَم
راگ	راس	رام
دَرہم	گردِش	لرزِش
مکرّر	مکثّر	بندر
تکرار	انتظار	آشکار

اس طرح شعر کے آہنگ کی تشکیل میں چھوٹے اور لمبے مصوتوں کے تناسبِ اندراج کے فرق کے علاوہ ادائیگی کے اعتبار سے مصمتوں کی کیفیات کا بھی دخل ہوتا ہے۔
صوتیاتی نقطۂ نظر سے آہنگِ شعر کا مطالعہ اسلوب شناسی کا پہلا قدم ہے اور علمِ عروض اس مطالعے میں جزوی طور پر مدد کرتا ہے۔

(۶)

اردو (عربی / فارسی) عروض کا صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ بحور اور اوزان کے بارے میں نئی آگہی بخشتا ہے۔ اپنی جگہ یہ بات درست ہے کہ حرف و حرکات پر رکن کی بنیاد رکھنے اور مصوتوں کے تصور کے فقدان نے اس علم کو پیچیدہ بنا دیا۔ اس کے باوجود یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ علمائے قدیم، کلام کی موزونیت اور آہنگ کی گہری بصیرت رکھتے تھے۔ ان کے راستے پر پیچ اور طویل تھے لیکن وہ منزل سے بھٹکتے نہیں۔ نابغاؤں نے اس علم میں قابلِ قدر اضافے کیے۔ افسوس یہ ہے کہ متقدّین کے جنگل میں پھنس کر اس کی نشو و نما رک گئی۔ یہ سمجھنا کہ تلاش و تحقیق، تجدّد اور ایجاد و اختراع کا حق صرف قدما کو حاصل تھا درست نہیں ہے۔ متقدّین نے اپنے عہد کے علم زبان سے استفادہ کرتے ہوئے عروض کا علم ایجاد کیا اور اسے ترقی دی۔ لسانیات کا علم ان منزلوں سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کی روشنی میں علمِ عروض کا ازسرِنو جائزہ لیا جائے۔ ہمارا علمِ عروض ہم سے ڈیڑھ صدی پیچھے ہے۔ اس کا دائرہ کار روایتی اصنافِ سخن تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ جدید علم صوتیات سے مدد لے کر علمِ عروض کو عصری شعری تقاضوں سے ہم آہنگ بنایا جا سکتا ہے ●●

شکّر کے شہید!! "مولانا آزاد غبارِ خاطر میں ایک جگہ لکھتے ہیں" شکّر اور گڑ کی دنیائیں اس درجہ ایک دوسرے سے مختلف واقع ہوئی ہیں کہ آدمی ایک کا ہو کر پھر دوسرے کے قابل نہیں رہ سکتا۔ میں نے دیکھا ہے کہ جن لوگوں نے زندگی میں دو چار مرتبہ بھی گڑ کھالیا۔ شکّر کی لطافت کا احساس پھر ان میں باقی نہ رہا لطافت کا یہ ستا اور پھچھورا معیار شاید ہی کبھی جمال پرستی کے نام سے پیش کیا گیا ہو، جو آدمی "شکّر کی دنیا" کا ہو جاتا ہے۔ اس کے پاس بس کلف دار قمیص ہی رہ جاتی ہے قمیص کے نیچے کچھ نہیں رہتا۔ افسوس تو یہ ہے کہ یہ آدرش صرف ایک فرد کا نہیں تھا، بلکہ کم و بیش مسلمانوں کے سارے تعلیم یافتہ طبقے نے اسے اختیار کر رکھا تھا۔ یہ طبقہ ظاہری نفاست کا ایسا دل دادہ ہوا تھا کہ قوت، عظمت سب سے کنارہ کش ہو گیا تھا " شکّر" کی شوقینی کا جو نتیجہ ہوتا ہے وہی ہوا۔ آزادی کے بعد زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے مسئلے میں، مسلمان ہر ایک سے پوچھتے پھرتے ہیں کہ کدھر جائیں، کدھر نہ جائیں۔ ان سب کو شکّر کے شہید کہنا چاہیئے"

(محمد حسن عسکری۔ ہمارا ادبی شعور اور مسلمان)

نظیر صدیقی

معاصرانہ ادبی نظریات — ایک سکنڈ ہینڈ مطالعہ

یوں تو فرانس کی علامتی شاعری کے عالمگیر اثرات کے بعد سے لے کر اب تک شعر و ادب کا مطالعہ عوام کی دلچسپی کی چیز نہیں رہا بلکہ خواص (نقّادوں اور پروفیسروں) کی موشگافی کا موضوع بن چکا ہے اور ڈاکٹر جانسن کا یہ مفروضہ دم توڑ چکا ہے کہ بڑا ادب آفاقی ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کے مطالعے کے لیے قارئین کے پاس علم یا زبان کا ہونا ضروری نہیں پہلے خود نقادوں کا کام اِس سے زیادہ نہ تھا کہ وہ کسی کتاب یا کسی شاعری پر بحث کرتے ہوئے لکھنے والے کے ذاتی تجربے اُس کے سماجی اور تاریخی پس منظر، اُس کی شاعری کی آفاقی دلکشی اور ادبی حسن پر روشنی ڈال کر اپنی گفتگو ختم کر دیں یا زیادہ سے زیادہ زیرِ بحث شاعر یا ادیب کی درجہ بندی بھی کر دیں۔ لیکن ۱۹۶۰ء کے اواخر سے دنیا کی ادبی صورتِ حال کا نقشہ یا جغرافیہ بالکل بدل چکا ہے۔ بیسویں صدی — کی چھٹی دہائی سے نئے ادبی نظریات کے زلزلوں نے شعر و ادب کی جانی پہچانی دنیا کو نہ صرف ہلا کر رکھ دیا ہے بلکہ اس میں زبردست توڑ پھوڑ کر ڈالی ہے۔ شعر و ادب سے متعلق مروجہ تصوّرات تہس نہس ہو کر رہ گئے ہیں۔ شعر و ادب کے مطالعے کا طریقہ کچھ سے کچھ ہو گیا ہے اور دوسرے انسانی علوم (مثلاً لسانیات بشریات، عمرانیات، نفسیات، مابعد الطبیعیات، تاریخ وغیرہ) سے اُس کے رشتے اتنے وسیع اور گہرے ہو گئے ہیں کہ سماجی اور سائنسی علوم کی طرح ادب بھی صرف خواص کے مطالعے کی چیز بن کر رہ گیا ہے۔ چونکہ عام قارئین اپنی ذہنی دل بستگی کے لیے اتنے بکھیڑوں میں ہی نہیں پڑنا چاہتے اس لیے شعر و ادب سے ان کا تعلق ختم ہوتا جا رہا ہے اور اخبارات کے ادبی صفحات اور فیشن ایبل رسائل سے ان کا رشتہ مضبوط سے مضبوط تر

ہوتا جارہا ہے۔

عام قارئین سے قطعِ نظر شعر وادب کی دنیا شعر وادب کے عام اساتذہ اور ناقدین کے لیے بھی پریشان کن بن چکی ہے، ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ نئے ادبی نظریات کے ہنگامے کیا معنی رکھتے ہیں، ساختیاتی تنقید کیا بلا ہے، مابعد ساختیات کیا چیز ہے، لاتشکیل کا آواگون کیا مفہوم رکھتا ہے، فیمنسٹ تنقید کس قسم کا درد سر یا کس قسم کے درد سر کا علاج ہے وغیرہ وغیرہ۔

انسان ہر نئی چیز کو مکمل طور پر جان سکے یا نہ جان سکے لیکن اس کے جاننے کا تھوڑا بہت تجسس ضرور رکھتا ہے۔ نئے ادبی نظریات سے متعلق تجسس کی تسکین کے حصول میں ایک خاص دشواری یہ ہے کہ نئے ادبی نظریات کے بانیوں اور نمایندہ ترجمانوں کی بنیادی تصانیف ہماری دسترس اور ہماری لائبریریوں سے باہر ہیں اور اگر اردو ادب کے دو چار خوش نصیبوں کے پاس ان میں سے کچھ کتابیں ہیں بھی تو ان کی تحریروں سے قارئین کا تجسس دور نہیں ہو پا رہا ہے۔ اردو ادب کے ان خوش نصیبوں نے اردو ادب میں ان نظریات کی نمایندگی کی اوّلیت کا سہرا تو ضرور اپنے سر باندھ لیا ہے لیکن اس سے اردو ادب کے سنجیدہ قارئین کے مسائل حل نہیں ہو رہے ہیں۔ لہٰذا اس سلسلے میں پھر ایک بار سکنڈ ہینڈ مطالعے کے سہارے نئے ادبی نظریات کے بارے میں کچھ لکھنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ ممکن ہے میری اس کوشش سے کچھ لوگوں کا بھلا ہو جائے لیکن میرا اصل مقصد اردو ادب کے قارئین کو صرف اُس فضا کا احساس دلانا ہے جو گزشتہ پچیس تیس سال سے مغربی ادب پائی جارہی ہے۔

سوال یہ ہے کہ بیسویں صدی کے ادبی نظریات کیا کیا ہیں؟ رمن سیلڈن RAMAN SELDEN نے اپنی کتاب 'معاصرانہ ادبی نظریہ' میں چھ نظریات سے بحث کی ہے۔ (۱) روسی فورملزم (۲) مارکسی نظریات (۳) ساختیاتی نظریات (۴) مابعد ساختیاتی نظریات (۵) READER ORIENTED THEORIES اور (۶) فیمنسٹ تنقید۔

سیلڈن نے اعتراف کیا ہے کہ اس کی کتاب موضوع کے اعتبار سے جامع نہیں ہے اس نے اساطیری تنقید سے بحث نہیں کی جس کی تاریخ طویل بھی ہے اور متنوع بھی اور جس

میں گلبرٹ مرّے، جیمس فریزر، موڈ بوڈکِن، کارل ینگ اور نورتھ روپ فرائی کے کام شامل ہیں۔ سیلڈن نے اسے قلم انداز کرنے کا سبب یہ بتایا ہے کہ اساطیری تنقید علمی یا عوامی کلچر کے خاص دھارے میں داخل نہ ہوسکی اور اُس نے موصول شدہ یا مروّجہ خیالات کو اتنی توانائی کے ساتھ چیلنج نہیں کیا جتنی توانائی کے ساتھ ان نظریات نے کیا جن سے اس نے اپنی کتاب میں بحث کی ہے۔

کولن وِلسن نے بیسویں صدی کے ادب میں وجودی تنقید (EXISTENTIAL CRITICISM) کے وجود پر اصرار کیا تھا لیکن وجودیت کا فلسفہ اپنے وسیع اثرات کے باوجود وجودی تنقید کو ایک اہم ادبی نظریے کی حیثیت نہ دلوا سکا۔ اسی لیے اس کا کہیں ذکر بھی نہیں آتا۔

سیلڈن کہتا ہے کہ ادب کے جن طلبہ نے اینگلو امریکن نئی تنقید (NEW CRITICISM) کی اس روایت میں پرورش پائی ہے جس نے عملی تنقید اور فن پارے کے متن کی عضوی وحدت پر زور دیا ہے وہ روسی فورملزم (RUSSIAN FORMALISM) سے اپنے آپ کو مانوس پائیں گے۔

روسی فورملسٹ طریقِ کار (METHOD) سے زیادہ دلچسپی رکھتے تھے اور اس نظریے کی سائنٹفک بنیاد کے لیے زیادہ فکر مند تھے۔ ابتدائی روسی فورملسٹوں کا خیال تھا کہ کسی تصنیف کا انسانی متن (جذبات، خیالات اور حقیقت) اپنے اندر کوئی ادبی اہمیت نہیں رکھتا بلکہ ادبی اختراعات (LITERARY DEVICES) کے لیے صرف ایک سیاق فراہم کرتا ہے۔

روسی فورملسٹوں نے نئے نقّادوں (اینگلو امریکن نئی تنقید سے تعلق رکھنے والے نقّاد) کے اس میلان سے بچنے کی کوشش کی کہ جمالیاتی فارم کو اخلاقی اور ثقافتی معنویت عطا کی جائے۔ جہاں نئے نقّادوں نے ادب کو انسانی ادراک کی ایک شکل قرار دیا وہاں روسی فورملسٹوں نے ادب کو زبان کا ایک خاص استعمال تصور کیا۔

ادب کے فورملسٹ مطالعے کی بنیادیں ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب سے پہلے ماسکو لسانیاتی حلقہ اور اُپوجیز (OPOJAZ) یعنی شعری زبان کے مطالعے کی سوسائٹی) میں مستحکم ہو چکی تھیں۔

ماسکو لسانیاتی حلقے کی بنیاد ۱۹۱۵ء میں پڑی تھی اور اوپوجیز کی بنیاد ۱۹۱۶ء میں۔
ماسکو لسانیاتی حلقے کی سب سے نمایاں شخصیت رومن جیکوبسن (ROMAN JACOBSON) تھا جس نے ۱۹۲۶ء میں پراگ لسانیاتی حلقے کے قیام میں بھی مدد دی۔ پراگ لسانیاتی حلقے میں وکٹر شکلووسکی (VICTOR SHKLOVSKY) اور بورس ایکن بوم ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ (BORIS EIKENBAUM) بعد میں نمایاں ہوئے۔ ابتدائی تحریک FUTURIST نے فراہم کی تھی۔ پہلی جنگ عظیم سے پہلے ان کی ادبی کوششیں زوال پسند بورژوا کلچر کے خلاف تھیں خصوصاً شاعری میں علامتی تحریک اور بصری فنون کے خلاف۔ انھوں نے بریوژوف BRIUSOV جیسے شاعروں کی متصوفانہ وضع کا مذاق اڑایا جیسے یہ اصرار تھا کہ شاعر رموز و اسرار کا محرم ہوتا ہے۔ مایاکووسکی جیسے فیوچرسٹ شاعر نے مشینی عہد کی پرشور مادیت پرستی کو شاعری کا گھر قرار دیا۔ فیوچرسٹ حقیقت نگاری کے اتنے ہی مخالف تھے جتنے کہ علامت پسند اہل قلم۔

شکلووسکی نے ادب کی ایک تعریف یہ کی تھی کہ ادب ان تمام اسلوبی اختراعات (DEVICES) کا مجموعہ ہے جو اس میں استعمال کی جاتی ہیں۔ ادب کی یہ مشہور تعریف فورملزم کے ابتدائی دور کا نچوڑ پیش کرتی ہے۔

ٹروٹسکی نے اپنی کتاب ادب اور انقلاب (۱۹۲۴ء) میں فورملزم پر جو اعلیٰ درجے کی تنقیدیں لکھیں انھوں نے اس نظریے کو ایک نئے دفاعی مرحلے میں داخل کر دیا جس کا نقطۂ عروج جیکوبسن اور ٹائنی انوف TYNYANOV کے نظریے ہیں جو ۱۹۲۸ء میں سامنے آئے۔

روس کی سرکاری ناپسندیدگی فورملزم کی تحریک کو ۱۹۳۰ء میں ختم کرنے کا باعث بنی۔ اس نظریے کی عمرانیاتی سمت نے اس دور کے ادب کی بعض بہترین کتابوں کو جنم دیا ہے خصوصاً (BAKHTIN SCHOOL) کی تحریروں میں جو فورملسٹ اور مارکسسٹ روایات کا نہایت بارآور امتزاج ہیں۔ ساختیاتی قسم کی فورملزم جس کا آغاز جیکوبسن اور ٹائنی انوف نے کیا اسے ذبح فورملزم نے اس وقت تک جاری رکھا جب تک کہ نازیزم نے اسے ختم نہ کر دیا۔ اس گروپ کے بعض لوگ جن میں رینے ویلیک اور رومن جیکوبسن بھی شامل ہیں ترکِ وطن کر کے امریکہ چلے گئے جہاں انھوں نے بیسویں صدی کے چوتھے اور پانچویں عشرے میں نئی تنقید کے

ارتقا پر گہرا اثر ڈالا۔

روسی فورملسٹوں نے ادب کو زبان کے ایک خاص استعمال کے طور پر دیکھا جس کی امتیازی خصوصیت عملی زبان سے انحراف کرنا اور اسے مسخ کرنا ہے۔ عملی زبان ابلاغ عامہ کے لیے استعمال کی جاتی ہے جب کہ ادبی زبان کا کوئی عملی فریضہ بالکل نہیں ہوتا۔ وہ ہمیں صرف مختلف انداز سے دیکھنے کے قابل بناتی ہے۔ ابتدائی فورملسٹوں کے اندر ادبیت اور شعریت کو مترادف سمجھنے کا میلان تھا۔ یہ دکھانا آسان ہے کہ بنیادی طور پر کوئی زبان ادبی نہیں ہے۔ ہم ادبی زبان کو ادبی صرف اس لیے سمجھتے ہیں کہ اسے کسی ادبی تصنیف میں پڑھتے ہیں۔ جو چیز ادب کو عملی زبان سے متمائز کرتی ہے وہ اس کی تعمیر کردہ صفت (CONSTRUCTED QUALITY) ہے۔ فورملسٹوں نے شاعری کو زبان کے ادبی استعمال کا نمونۂ کامل یعنی مظہرِ اتم قرار دیا۔ اس کا سب سے زیادہ تعمیری عنصر آہنگ ہے۔

فورملزم کے ابتدائی دور پر وکٹر شکلوفسکی کا غلبہ رہا ہے جس کی نظریہ سازی پر فیوچرسٹوں کا اثر تھا اور جس کی نظریہ سازی زوردار اور بُت شکن تھی۔ جہاں علامت پسندوں (SYMBOLISTS) نے شاعری کو کسی بسیط یا غیر مرئی حقیقت کے اظہار کے طور پر دیکھا تھا وہاں شکلوفسکی نے زمینی زاویۂ نگاہ اختیار کیا اور اس نے ان تکنیکوں کی تصریح کرنے کی کوشش کی جو خاص اثرات پیدا کرتے ہیں۔

شکلوفسکی نے اپنے انتہائی دلکش تصورات میں سے ایک کو نرالا یا انوکھا بنانے DEFAMILIARISATION کا نام دیا۔ اس کے نزدیک یہ آرٹ کا خصوصی فریضہ ہے کہ وہ ہمیں اُن چیزوں کی پہلی آگہی واپس کرے جو ہماری روزمرہ آگہی کی بدولت معمول کی چیزیں بن گئی ہیں۔ اس نے اپنے مضمون آرٹ بہ حیثیت ٹکنیک (۱۹۱۷) میں لکھا کہ آرٹ کا مقصد چیزوں کو وہ سنسنی عطا کرنا ہے کہ وہ کس طرح محسوس کی گئیں نہ کہ وہ کس طرح معلوم کی گئیں۔ آرٹ کی ٹکنیک چیزوں کو انوکھا بنانا ہے۔ ادراک کا عمل بذاتِ خود ایک جمالیاتی مقصد ہے۔ آرٹ کسی چیز کے ARTFULNESS کے تجربے کا نام ہے۔ اس تجربے میں چیز کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔

روسی فورملسٹوں کی بیانیہ ٹکنیک میں 'کہانی' اور 'پلاٹ' کے درمیان جو فرق ہے اسے

بڑی نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا کہ صرف پلاٹ ادبی چیز ہے نہ کہ کہانی جو خام مال کی حیثیت رکھتی ہے اور ادیب کے تنظیمی ہاتھ کی منتظر رہتی ہے۔ لارنس اسٹرن LAWRENCE STERNE پر شکلوفسکی کے مضمون سے ظاہر ہوتا ہے کہ پلاٹ کے بارے میں فورملسٹوں کا تصور ارسطو سے زیادہ انقلابی تھا۔ ارسطو نے کہا تھا کہ پلاٹ واقعات کی ترتیب کا نام ہے۔ ارسطو کے ہاں پلاٹ کا مقصد زندگی کی اصلی اور جانی پہچانی صداقتوں کا فراہم کرنا تھا۔ پلاٹ کا قابلِ قبول PLAUSIBLE ہونا یعنی اس میں ایک قسم کی ناگزیریت کا ہونا ضروری تھا جبکہ فورملسٹوں نے پلاٹ سے متعلق نظریے کو (DEFAMILIARISATION) کے تصور سے منسلک کر دیا۔ ان کے خیال کے مطابق پلاٹ ہمیں واقعات کو نمائندہ اور مانوس تصور کرنے سے روکتا ہے۔

بورس ٹماشیوفسکی (BORIS TOMASHEVSKY) نے پلاٹ کے سب سے چھوٹے حصے کو قوتِ محرکہ MOTIFF کہا ہے۔ وہ آزاد اور غیر آزاد قوتِ محرکہ میں فرق کرتا ہے۔ آزاد قوتِ محرکہ وہ ہے جو کہانی کے لیے ضروری نہ ہو۔ غیر آزاد وہ ہے جو کہ کہانی کے لیے ضروری ہو۔ فورملسٹ کسی نظم کے خیالات، موضوعات اور حقیقت کے حوالوں کو فنی اختراعات کے استعمال کا خارجی بہانہ تصور کرتے ہیں۔ شکلوفسکی کے نزدیک لارنس اسٹرن کا ناول 'ٹرسٹرم شینڈی' (فورملسٹوں نے اپنے .... DEFAMILIARISTION والے نظریے کی مثال کے طور پر اسٹرن کے ناول 'ٹرسٹرم شینڈی' اور سوئفٹ کے ناول "گلی ورز ٹریولز" کو خاص طور پر استعمال کیا) قوتِ محرکہ (MOTIVATION) سے بالکل خالی ہے۔

سب سے زیادہ جانی پہچانی قوتِ محرکہ وہ ہے جسے حقیقت نگاری کہتے ہیں۔ کوئی ناول کتنے ہی فنی اصولوں پر مبنی ہو اس سے ہماری توقع یہ ہوتی ہے کہ وہ ہمیں حقیقت کی ایک فریب دہ جھلک (ILLUSION) ضرور دکھائے گا۔ ہم چاہتے ہیں کہ ناول زندگی سے بالکل مشابہ ہو۔ اسی لیے جب قوتِ محرکہ کی بنیاد حقیقت نگاری پر نہیں ہوتی تو ہم کہتے ہیں کہ ایک عاشق کا طرزِ عمل ایسا نہیں ہوتا یا فلاں طبقے کے لوگ اس طرح گفتگو نہیں کرتے۔

قوتِ محرکہ کا موضوع بعد کے ادبی نظریے میں اہم ہوتا چلا گیا۔ انسان کے اندر بے ترتیب اور بے سوچی سمجھی باتوں اور کاموں کو معنی پہنانے کی بے انتہا صلاحیت ہے۔ ہم کسی متن کو اجنبی نہیں رہنے دیتے۔ ہم بے ترتیب باتوں کی بے ترتیبی کو عجیب و غریب اور ناقابلِ تشریح قرار دینے کی بجائے اسے ایک بے ترتیب دنیا کا عکس قرار دے دیتے ہیں۔

فورملسٹوں نے متن کے ناقابلِ فہم اور ناقابلِ تشریح پہلوؤں پر غائر نظر ڈال کر ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی فکر کی پیش بندی کی۔ فورملزم کے بعد کے دور میں باختن اسکول (THE BAKHTIN SCHOOL) نے فورملزم اور مارکسزم کا بارآور امتزاج پیش کیا۔ اس مکتبِ فکر کی کئی بنیادی تصانیف کے مصنفوں کی شناخت متنازعہ فیہ ہے لیکن ان تصانیف کے اصلی سرورق پر جن لوگوں کے نام ہیں وہ یہ ہیں (۱) میخائل باختن (MIKHAIL BAKHTIN) (۲) پیول میدویدیو (PAVEL MEDVEDEV) اور (۳) والنٹین ولوشی نوف (VOLINTIN VOLOSHINOV)۔ یہ مکتبِ فکر اس لحاظ سے فورملسٹ رہا کہ وہ ادبی تصانیف کی بنیاد لسانیاتی ساخت میں ڈھونڈھتا تھا لیکن اس مکتبِ فکر کا یہ عقیدہ مارکسزم کے گہرے اثر کا نتیجہ تھا کہ زبان کو آئیڈیولوجی سے الگ نہیں کر سکتے۔ آئیڈیولوجی اپنے وسیلۂ اظہار زبان سے الگ نہیں کی جا سکتی۔ زبان جو سماج کا بنایا ہوا نشانات کا ایک نظام ہے خود ہی ایک مادّی حقیقت ہے۔

باختن اسکول کو اس قسم کی مجرد لسانیات سے دل چسپی نہ تھی جو بعد میں ساختیات کی بنیاد بنی۔ زبان سے اس کا تعلق ایک سماجی مظہر کی حیثیت سے تھا۔ ولوشی نوف کا خیال تھا کہ الفاظ فعال اور متحرک سماجی نشانات ہیں جو مختلف سماجی اور تاریخی حالات میں مختلف قسم کے سماجی طبقات کے لیے مختلف معنی اختیار کر سکتے ہیں۔ باختن اسکول نے اُن ماہرینِ لسانیات پر حملہ کیا (سوشیور SAUSSURE بھی جن کی زد میں آیا) جو زبان کو تحقیق کا ایک مردہ، غیر جانب دار اور جامد موضوع سمجھتے تھے۔

میخائل باختن نے ادبی متن کے لیے زبان کے اِس متحرک تصوّر کو فروغ دیا۔ بہر حال اس نے ادب کو سماجی عوامل کا نہ براہِ راست عکس قرار نہیں دیا اور یہ دکھایا کہ بعض ادبی روایات میں زبان کے فعّال اور متحرک کردار کا اظہار کس طرح ہوا ہے۔ باختن غیر استائلی

نظریے کا آدمی تھا۔ اس کی کلاسیک کتاب PROBLEM OF DOSTOEVSKY (۱۹۲۹ء) اعلیٰ ہے جس میں اس نے ٹالسٹائی اور دوستوفسکی کے ناولوں کے تضاد کو نمایاں کیا ہے۔ ٹالسٹائی کے ناولوں میں تمام آوازیں مصنّف کے مقصد کی تابع ہیں جب کہ دوستوفسکی کے ہاں مختلف کردار اپنی آزادی اور کلیّت کو برقرار رکھتے ہیں۔

قدیم رنگ رلیوں (CARNIVAL) کا اصنافِ ادب کی تشکیل میں جو حصّہ ہے اسے بیان کرنے کے لیے باختن نے CARNIVALISATION کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ قدیم رنگ رلیوں سے جو بالکل ابتدائی اصنافِ ادب وجود میں آئیں ان میں سے ایک تو سقراطی مکالمہ ہے اور دوسری صنف MENIPPEAN طنز۔ اوّل الذکر زبانی مکالمے سے قریب ہے جس میں حقیقت کی دریافت تبادلۂ خیال کے طور پر تصوّر کی جاتی ہے نہ کہ حکیمانہ خود کلامی کے طور پر۔

باختن نے ایسے بہت سے موضوعات چھیڑے جن پر بعد کے نظریہ سازوں نے بحثیں کی ہیں۔ تصنیف اور مصنّف کے باہمی رشتوں کے معاملے میں رولاں بارتھ اور دوسرے ساختیاتی نقادوں کے ہاں مصنّف کا کردار جس طرح مشکوک ہو گیا ہے اگرچہ باختن کے ہاں اس طرح کا کوئی شک نہیں پایا جاتا پھر بھی باختن رولاں بارتھ سے مشابہ نظر آتا ہے۔

۱۹۲۶ء میں جو پراگ لسانیاتی حلقہ قایم ہوا اُس کی سرگرمیاں جاری رہیں اور اس حلقے نے ادب میں ساختیاتی زاویۂ نگاہ پیدا کیا۔ مکاروفسکی (MUKAROVSKY) نے تنقیدی تجزیے سے ناید از ادب (EXTRA-LITERARY) عوامل کے اخراج کو حماقت قرار دیا۔ جمالیاتی ساختوں (STRUCTURES) کے بارے میں ٹانی نی انوف (TYNYNOV) کی جو خر کی رائے تھی اسے اپناتے ہوئے مکاروفسکی نے ادب اور سماج کے درمیان تناؤ (TENSION) پر بہت زور دیا۔

مکاروفسکی کا ایک خیال یہ تھا کہ ایک ہی چیز کے کئی فریضے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ایک چرچ، عبادت گاہ بھی ہو سکتا ہے اور فن کا ایک نمونہ بھی۔ اس کے نزدیک ہر زمانے کے فیشن (ہر زمانے کی وضع) تہ پیچیدہ علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ علامتیں سماجی، سیاسی، عشقیہ اور جمالیاتی فرائض انجام دے سکتی ہیں۔ فرائض کا یہ تنوّع (VERIABILITY) ادبی

تخلیقات میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک سیاسی تقریر، ایک سوانح عمری، ایک خط، کوئی پروپگنڈا مختلف معاشروں اور مختلف ادوار میں جمالیاتی قدر کے حامل ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ آرٹ کا گھیرا (CIRCUMFEERENCE) ہمیشہ بدلتا رہتا ہے اور معاشرے کی ساخت سے اس کا رشتہ حرکی ہوتا ہے۔

مارکسی نقادوں نے مکاروفسکی کی بصیرتوں سے فائدہ اٹھا کر آرٹ اور ادب کے سماجی اثرات پر زور ڈالا۔ کسی چیز کی جمالیاتی قدر متعین کرنا ایک سماجی عمل ہے جسے مروّج آئیڈیولوجی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

باختن کے نظریات، جیکوبسن اور ٹانی نی انوف کے مقالات اور مکاروفسکی کی تصانیف شکلوفسکی، توماشے فسکی اور ایخن بوم (EIKHEN BAUM) کی روسی فورملزم سے آگے جاتی ہیں۔ فورملسٹوں نے ادبی نظام کو دوسری چیزوں سے علٰحدہ کر دیا اور مارکسی نقادوں نے ادب کو سماج کا تابع بنا دیا۔ ان دونوں نظریات کا تضاد اور ان کی کشمکش واضح ہے۔

عہدِ حاضر کے ادبی نظریات میں مارکسی تنقید کی تاریخ سب سے طویل ہے۔ خود مارکس نے انیسویں صدی کے چوتھے عشرے میں کلچر اور سوسائٹی سے متعلق اہم بیانات دیئے۔ اس کے باوجود مارکسی تنقید کو بیسویں صدی کے ادبی مظاہر میں شمار کرنا صحیح ہوگا۔ مارکسزم کے دو کلیے اُس کے بڑے بنیادی کلیات میں سے ہیں۔

۱۔ فلسفیوں نے مختلف طریقوں سے دنیا کی صرف تعبیریں پیش کی ہیں۔ اصل مسئلہ دنیا کو تبدیل کرنا ہے۔

۲۔ یہ آدمیوں کا شعور نہیں ہے جو اُن کے وجود کا تعیّن کرتا ہے بلکہ یہ اُن کا سماجی وجود ہے جو ان کے شعور کی تشکیل کرتا ہے۔

یہ دونوں بیانات ارادی طور پر انتہا پسندانہ تھے۔ ہیگل اور اس کے مقلدین نے ہمیں یہ ماننے کی ترغیب دی تھی کہ دنیا پر خیال کی فرماں روائی ہے۔ تاریخ کا عمل عقل کے قوانین کا جدلیاتی انکشاف ہے اور مادّی وجود ایک غیر مادّی روحانی جوہر کا اظہار ہے۔ لوگوں کو یقین دلایا گیا کہ اُن کے خیالات، اُن کی ثقافتی زندگی، ان کا قانونی نظام اور اُن کے مذاہب انسانی اور ربانی عقل کی تخلیقات ہیں جسے انسانی زندگی کا غیر مشتبہ رہنما تسلیم کرنا چاہیے۔

مارکس نے اس اندازِ فکر کو الٹ دیا اور یہ استدلال کیا کہ تمام ذہنی (آئیڈیولوجیکل) نظام سماجی اور اقتصادی وجود کی پیداوار ہیں۔ مثال کے طور پر قانونی نظام، انسانی یا ربانی عقل کا ظہور نہیں بلکہ وہ مخصوص تاریخی ادوار میں غالب طبقے کے مفادات کی عکاسی کرتا ہے۔ مارکس کا یہ کہنا تھا کہ جس جزو کو ہم کُل کہتے ہیں وہ کوئی آزادانہ حقیقت (مستقل بالذّات حقیقت) نہیں ہے۔ اسے ان تاریخی حالات سے الگ نہیں کیا جاسکتا جن میں لوگ اپنی مادّی زندگی کی تخلیق کرتے ہیں۔

اگرچہ مارکس اور اینگلز نے THE GERMAN IDEOLOGY (۱۸۴۶ء) میں اخلاق، مذہب اور فلسفے کو انسانی ذہن کا خیالی پیکر قرار دیا تھا لیکن انیسویں صدی کے آخری عشرے میں ان دونوں نے ایک دوسرے کو جو مشہور خطوط لکھے ان میں اینگلز نے اقرار کیا کہ اگرچہ مارکس اور وہ خود اس بات کے قائل تھے کہ معاشرے کا اقتصادی پہلو اس کے دوسرے پہلوؤں کی تشکیل کرتا ہے اس کے باوجود آرٹ، فلسفہ اور شعور کی دوسری شکلیں اضافی طور پر خود مختار ہیں اور انسانی وجود کو بدلنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ادب اور آرٹ آئیڈیالوجی سے تعلق ضرور رکھتے ہیں لیکن آئیڈیالوجی سے ان کا رشتہ اتنا براہِ راست نہیں جتنا کہ مذہبی، قانونی اور فلسفیانہ نظام کا ہے۔

مارکس اس بات کی توجیہ میں کامیاب نظر آتا ہے کہ ایک ایسا آرٹ اور ادب جو ایک گزرے ہوئے معاشرے میں پیدا ہوا آج بھی جمالیاتی حظ کیوں کر فراہم کرتا ہے اور وہ ایک ایسا معیار اور ایک ایسا نصب العین کیوں تصوّر کیا جاتا ہے جو انسانی رسائی سے بالاتر ہے۔ اس نے ادب اور آرٹ میں بادلِ ناخواستہ ایک قسم کی لازمانیت اور آفاقیت تسلیم کی۔ بہرحال ادب اور آرٹ کے بارے میں اب مارکسی نظریہ یہ ہے کہ عظیم ادب کے قوانین معاشرے کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔ یونانی المیے کی عظمت زندگی کی کوئی آفاقی اور غیر تغیّر پذیر حقیقت نہیں بلکہ وہ ایک قدر (VALUE) ہے جو نسل بہ نسل متعیّن ہوتی رہے گی۔

ٹراٹسکی نے اپنی تصنیف 'ادب اور انقلاب' میں روسی فورملسٹوں پر جو حملے کیے ہیں ان میں اس کا اعتراف کیا ہے کہ ادب کے اپنے قوانین اور اصول ہوتے ہیں۔

۱۹۱۷ء کے انقلاب کے بعد ایک اشتراکی نظریہ پیدا ہوا جس نے فورملزم کو ناپسندیدگی

نئے زاویے سے
کی نگاہ سے دیکھا اور انیسویں صدی کی روسی حقیقت نگاری کی روایت کو نئے اشتراکی معاشرے کی جمالیات کے لیے مناسب بنیاد تصور کیا۔ ۱۹۱۰ء کے قریب یورپ میں آرٹ، موسیقی اور ادب کے اندر جو انقلابات (پکاسو، ٹی ایس ایلیٹ وغیرہ) پیدا ہوئے ان کو سوویت نقادوں نے سرمایہ دارانہ معاشرے کی زوال آمادہ پیداوار کہا۔

روس میں سرکاری اشتراکی فن کارانہ طریقے کو سوشلسٹ حقیقت نگاری کا نام دیا گیا۔
۱۹۳۲ء اور ۱۹۳۴ء کے درمیان یونین آف سوویٹ رائٹرز نے جن نظریات کی وضاحت کی وہ انقلابِ روس سے پہلے لینن کے بیانات سے پیدا ہونے والے قوانین وضوابط کی ترتیب و تدوین تھی۔ مزدور طبقے کے مفاد سے کومٹمنٹ کا اصول لینن کے مضمون پارٹی کی تنظیم اور پارٹی لٹریچر (۱۹۰۵ء) سے اخذ کیا گیا تھا۔ لینن کا استدلال یہ تھا کہ ادبا جو کچھ لکھنا چاہتے ہیں اس کے لکھنے میں آزاد تو ضرور ہیں لیکن وہ پارٹی کے رسائل میں چھپنے کی توقع اس وقت تک نہیں کر سکتے جب تک کہ پارٹی کے سیاسی خطوطِ فکر کے ساتھ اُن کی وابستگی (کومٹمنٹ) نہ ہو۔
حقیقت نگاری طبقاتی ہمدردیوں سے بلند تر ہو جاتی ہے۔ اس استدلال نے نہ صرف سوشلسٹ حقیقت نگاری پر مضبوط اثر ڈالا ہے بلکہ بعد میں مارکسی تنقید پر بھی۔

سوشلسٹ حقیقت نگاری کو بلند تر سطح پر بورژوا حقیقت نگاری کا تسلسل تصور کیا جاتا ہے۔ بورژوا اہلِ قلم اپنی طبقاتی بنیاد یا سیاسی کومٹمنٹ اعتبار سے نہیں جانچے جاتے بلکہ وہ اس اعتبار سے جانچے جاتے ہیں کہ ان کی تحریریں اُن کے زمانے کے سماجی واقعات کے بارے میں کس حد تک بصیرت کا اظہار کرتی ہیں۔ اس سیاق میں جدیدیت یعنی ---- MODERNISM کے زیرِ اثر لکھے جانے والے ناولوں کی طرف سوویت مخالفت کو بہتر طریقے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ۱۹۳۴ء میں سوویت رائٹرز کانگریس میں کارل راڈیک نے یہ سوال اٹھایا تھا کہ جیمس جوائس یا سوشلسٹ حقیقت نگاری یعنی ان دونوں میں کس کا انتخاب کیا جائے؟ ایک بحث کے دوران راڈیک (RADEK) نے ایک دوسرے جرمن نقاد ہرزے فیلڈ (HERZFELDE) پر جس نے ایک منظم ادیب کی حیثیت سے جوائس کا دفاع کیا تھا، بڑی زہریلی تنقید کی تھی۔ راڈیک نے کہا تھا کہ ایک ادبی قسم کے فرد کی اندرونی زندگی سے جوائس کی گہری دلچسپی اُن بڑے تاریخی واقعات سے اس کی ناعلمی کی

غمّاز ہے جو دورِ حاضر میں کارفرما ہیں۔ وہ دنیا کو کتابوں کی ایک الماری اور چھلکے تک محدود سمجھتے ہے۔ اگر میں ناول نگار ہوتا تو میں ناول لکھنے کا فن ٹالسٹائی اور بالزاک سے سیکھتا نہ کہ جوائس سے۔

انیسویں صدی کی حقیقت نگاری کی یہ تعریف وتحسین قابلِ فہم ہے۔ بالزاک، ڈکنس، جارج ایلیٹ، ستاں دال اور دوسروں نے ایک ایسی ادبی صنف (ناول) کو اس کی انتہائی حد تک فروغ دیا تھا جو تمام سماجی رشتوں میں فرد کی شرکت کی مصوّری کرتی تھی۔ جدید ناول نگاروں نے اس منصوبے کو ترک کر دیا اور دنیا کی جزوی تصویر پیش کرنے لگے جو اکثر قنوطیت آمیز اور داخلیت پسندانہ (INTROVERTED) ہوتی تھی۔ سوویٹ مکتبِ فکرُ انسان کی ایک الوالعزمانہ ہیرواِک تصویر پیش کرنا چاہتا تھا۔ ۱۹۳۴ء کی کانگریس میں تقریر کرتے ہوئے آندرے ژدانوف (ZHDANOV) نے ادیبوں کو یاد دلایا تھا کہ اسٹالن نے انھیں انسانی روحوں کا انجنیر، بننے کی دعوت دی ہے۔ اس زمانے میں ادیبوں سے جو سیاسی مطالبات کیے جارہے تھے ان میں کھردراپن آگیا تھا۔ اینگلز کو اس قسم کے کومٹیڈ ادب کی قدر وقیمت کے بارے میں شبہات تھے لیکن ژدانوف نے یہ کہہ کر ان شبہات کو رد کر دیا تھا کہ ہاں سوویٹ لٹریچر مقصدی ہے کیوں کہ طبقاتی جدوجہد کے ادوار میں ایسا ادب نہ ہے نہ ہوسکتا ہے جو طبقاتی، مقصدی اور سیاسی نہ ہو۔

جارج لوکاچ (GEORGE LUKACS) پہلا عظیم مارکسی نقّاد ہے کیونکہ اس کی تصانیف کو سوشلسٹ حقیقت نگاری سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس نے حقیقت پسندانہ زاویۂ نگاہ کو ژرف بینی کے ساتھ فروغ دیا۔ مارکسی فکر میں اس کا جھکاؤ ہیگل کی طرف تھا۔ وہ ادبی تصانیف کو ایک ایسے نظام کے عکس کے طور پر دیکھتا تھا جو اپنے آپ کو کھولتا جارہا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ حقیقت نگاری سے تعلق رکھنے والی تصانیف کو اپنے سماجی نظام کے اندرونی تضادات کی عکّاسی ضرور کرنی چاہیئے۔ اس کے نزدیک معاشرے کے ڈھانچے کی نوعیت مادّی اور تاریخی تھی۔

عکّاسی کی اصطلاح لوکاچ کی تمام تصانیف کی نمایاں صفت ہے۔ عکّاسی کرنے کے معنی ایک ذہنی ڈھانچہ بنانے اور اسے لفظوں میں منتقل کرنے کے ہیں۔ لوکاچ کے نزدیک

عکاسی زیادہ یا کم ٹھوس ہو سکتی ہے۔ ایک ناول قاری کو حقیقت کی زیادہ ٹھوس بصارت کی طرف لے جا سکتا ہے جو چیزوں کے عام ادراک سے بلند تر ہو سکتی ہے۔ ایک ادبی تصنیف ایک انفرادی واقعہ کی عکاسی نہیں کرتی بلکہ وہ زندگی کے پورے عمل کی عکاسی کرتی ہے۔ بہر حال قاری اس بات سے واقف ہوتا ہے کہ زیرِ مطالعہ تصنیف خود حقیقت نہیں بلکہ حقیقت کی عکاسی کی ایک خاص شکل ہے۔

حقیقت کی صحیح عکاسی صرف خارجی مظاہر کی نقش کشی نہیں ہوتی۔ لوکاچ کا عکاسی کا نظریہ فطرت نگاری NATURALSIM اور جدیدیت MODERNISM دونوں کے خلاف جاتا ہے۔ لوکاچ نے اپنی متعدد شاندار تصانیف خصوصًا ——————— STUDIES IN EUROREAN REALISM ۱۹۴۶ء اور THE HISTORICAL NOVEL (۱۹۵۰ء) میں سوشلسٹ حقیقت نگاری کے مروّجہ نظریات کو وسعت بھی دی ہے اور ان میں نکھار بھی پیدا کیا ہے۔ اس نے اپنی کتاب THE MEANING OF CONTEMPORARY REALISM - (۱۹۵۷) میں جدیدیت پر اشتراکی حملے کیے ہیں۔ وہ جوائس کو ایک سچے فن کار کا مرتبہ دینے سے انکار نہیں کرتا لیکن وہ قارئین سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ وہ جوائس کا جامد نظریہ واقعات منعکس ہوتا ہے۔ وہ رزمیہ ڈھانچہ۔ بجائے خود ایک جامد ڈھانچہ ہے انسانی وجود کو ایک متحرک تاریخی ماحول کے جزو کے طور پر محسوس کرنے میں یہ ناکامی پوری معاصرانہ جدیدیت پر متعدی مرض کی طرح اثر انداز ہوئی ہے جیسا کہ کافکا، بیکٹ اور فاکنر کی تصانیف سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ ادبا ہیئت کے تجربات میں غرق ہے ——— مونتاج، اندرونی خود کلامی، شعور کے بہاؤ کی ٹکنیک، ڈائری اور رپورتاژ کا استعمال وغیرہ، نتیجتًا ان ادیبوں کے ہاں تاریخ اور اس کے سماجی عمل کے شعور کی بجائے لایعنی وجود کی اندرونی تاریخ ملتی ہے۔ بیرونی دنیا کی خارجی حقیقت سے فرد کو الگ کر کے موڈرنسٹ ادیب کرداروں کی اندرونی زندگی کو ایک منحوس اور ناقابلِ تشریح بہاؤ کے طور پر دیکھتا ہے۔

یہاں سیلڈین نے لوکاچ پر یہ اعتراض کیا ہے کہ لوکاچ اس بات کو محسوس کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا کہ موڈرنسٹ ادیبوں نے دورِ حاضر کے انسان کی افلاس زدہ اور تنہائی زدہ زندگی کی مصوری میں ایک قسم کی حقیقت نگاری دریافت کی ہے یا اس سلسلے میں ایسی ہیئتوں اور

تکنیکوں کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہوئے ہیں جو جدید حقیقت نگاری سے مشابہ ہیں۔ چوں کہ لوکاچ موڈرنسٹ آئیڈیولوجی کو رجعت پسندانہ سمجھتا ہے اس لیے وہ موڈرنسٹ تحریروں کے ادبی امکانات کو ماننے سے منکر ہے۔ چونکہ اس کے نزدیک جدیدیت کا متن رجعت پسندانہ ہے اس لیے اس نے موڈرنسٹ ہیئتوں کو مساوی طور پر ناقابل قبول قرار دیا۔ ۱۹۳۰ء میں برلن کے مختصر قیام کے دوران وہ اپنے انتہا پسند ہم سفروں پر بھی جو مونتاج اور رپورتاژ کی جدید تکنیکیں استعمال کر رہے تھے حملہ کیے بغیر نہ رہ سکا۔ ان انتہا پسند ہم سفروں میں برٹولڈ بریخت بھی شامل تھا۔

بریخت کے ابتدائی ڈرامے انتہا پسندانہ، انارکسٹک اور اینٹی بورژوا تھے لیکن سرمایہ داروں کے خلاف نہ تھے۔ تقریباً ۱۹۲۶ء میں مارکس کے مطالعے کے بعد اس کی بت شکنی سیاسی کومٹمنٹ میں تبدیل ہو گئی۔ بہرصورت وہ کبھی پارٹی کا آدمی نہیں رہا۔ ۱۹۳۰ء میں وہ مزدور طبقے کے لیے نصیحت آمیز ڈرامے لکھ رہا تھا لیکن ۱۹۳۳ء میں جب نازی برسر اقتدار آئے تو اسے جرمنی چھوڑنے پر مجبور کر دیا گیا۔ اس نے اپنے بڑے ڈرامے جلاوطنی میں لکھے۔ امریکہ میں اسے امریکہ دشمن سرگرمیوں کی بنا پر میکارتھی کمیٹی کے سامنے پیش ہونا پڑا۔ آخرکار ۱۹۴۹ء میں اس نے مشرقی جرمنی میں مستقل بود و باش اختیار کر لی۔ اسے اسٹالن کے حکام کے ہاتھوں بھی پریشانیوں کا سامنا رہا جو اسے اثاثہ بھی تصور کرتے تھے اور بوجھ بھی۔

بریخت سوشلسٹ حقیقت نگاری کا مخالف تھا۔ اس مخالفت کی بنا پر مشرقی جرمنی کے حکام اس سے ناخوش ہو گئے۔ ڈرامے میں اس کا جانا پہچانا طریقۂ کار یعنی بیگانگی کا اثر (ALIENATION EFFECT) پیدا کرنا۔ اس کا یہ طریق کار جزوی طور پر روسی فورملسٹوں کے انجان بنانے (DEFAMILIARISATION) کے تصور سے ماخوذ تھا۔ اس نے اپنی حقیقت نگاری کے نظریے کو اینٹی ارسٹوٹیلین قرار دیا۔ ارسطو نے المیہ عمل کی آفاقیت اور وحدت پر زور دیا تھا۔ بریخت نے ارسطو تھیئٹر کی تمام روایت کو رد کر دیا۔ بریخت نے اس فلورنٹل وحدت کو بھی رد کر دیا جسے لوکاچ بہت سراہتا تھا۔ بریخت کا ایپک تھیئٹر ارسطو کے المیہ تھیٹر کے برعکس ایسے واقعات کے سلسلے سے عبارت تھا جو ڈھیلے ڈھالے طور پر ایک دوسرے سے مربوط تھے۔ جیسا کہ شیکسپیر کے تاریخی ڈراموں اور اٹھارویں صدی کے PICARESQUE ناولوں میں نظر آتے ہیں۔ ان میں زمان و مکاں کی کوئی مصنوعی پابندی نہیں ہے اور نہ اچھے

بنائے ہوئے پلاٹ (WELL MADE PLOTS) ہیں۔ اس طرح کے تھیٹر کے بیلے معاصرانہ تحریک سینما (چارلی چاپلین، بسٹر کیٹن) اور جدید فکشن (جوائس اور ڈوس پیوس) سے آئی۔ بریخت کا یہ عقیدہ بھی رہا کہ اچھی ہیئت کا کوئی نمونہ غیر محدود عرصے تک کام نہیں آتا۔ دنیا میں ابدی قسم کے جمالیاتی قوانین نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ حقیقت کے زندہ اثر کو اپنی گرفت میں لانے کے لیے نئے پرانے ہر قسم کے طریقے سے کام لینا چاہیے۔ حقیقت بدلتی رہتی ہے۔ اس کی ترجمانی کے وسائل کو بھی بدلتے رہنا چاہیے۔

حقیقت نگاری کے بارے میں بریخت اور لوکاچ کے نظریات ایک دوسرے سے نہ صرف متصادم تھے جبکہ مارکسی جمالیات کے فرینک فرٹ اسکول نے حقیقت نگاری کو سرے سے رد کر دیا۔ فرینک فرٹ کا ادارہ برائے معاشرتی تحقیق "تنقیدی نظریے" پر عمل کر رہا تھا جو معاشرتی تجزیے کی ایک وسیع شکل تھی جس میں مارکسی اور فرائڈی عناصر شامل تھے۔ فلسفہ اور جمالیات میں جو لوگ رہنمائی کر رہے تھے وہ میکس ہورخیمر (MAX HORKHEIMER) تھیوڈور اڈورنو اور ہربرٹ مارکیوزر (HERBERT MARCUSE) تھے۔ ۱۹۳۳ء میں یہ ادارہ جلاوطن ہو کر نیویارک میں قایم ہوا اور ۱۹۵۰ء میں اڈورنو اور خیمر کے ساتھ فرینک فرٹ لوٹا۔ وہ لوگ ہیگل کی طرح سماجی نظام کو ایک ایسی کلیت تصور کرتے تھے جس کے تمام پہلو اس کی روح یا جوہر کی عکاسی کرتے تھے۔ انھوں نے جدید کلچر کا جو تجزیہ پیش کیا اس پر اس فاشزم کا اثر تھا جس نے جرمنی میں سماجی زندگی کی ہر سطح پر غلبہ حاصل کر لیا تھا۔ انھوں نے امریکہ میں عوامی کلچر کے اندر اسی قسم کی یک رخی صفت دیکھی اور زندگی کے ہر شعبے میں تجارت پسندی کو جاری و ساری پایا۔

فرینک فرٹ کے سماجی نظریے میں آرٹ اور ادب ایک خصوصی مقام رکھتے ہیں کیوں کہ آرٹ اور ادب واحد حلقے ہیں جہاں مطلق العنان معاشرے کے غلبے کی مدافعت کی جا سکتی ہے۔ چونکہ جدید ادب افراد کی اجنبیت زدہ (ALIENATED) اندرونی زندگی کی عکاسی کرتا ہے اس لیے لوکاچ نے اسے موجودہ سرمایہ دارانہ سماج کا زوال پذیر مجسمہ قرار دیا۔ اس قسم کے ادب اور آرٹ میں لوکاچ کو صرف زوال کی علامات نظر آئیں۔ وہ اس ادب کی انکشافی قوت کا اعتراف نہ کر سکا۔ پروست کی اندرونی خود کلامی صرف ایک اجنبیت زدہ فرد کی عکاسی نہیں کرتی بلکہ وہ جدید معاشرے کی ایک حقیقت کی نشاندہی کرتی ہے۔ اور ہمیں یہ دیکھنے کے قابل بناتی ہے کہ اجنبیت

خارجی سماجی حقیقت کا ایک جزو ہے۔

فرینک فرٹ اسکول کے سلسلے میں اڈورنو کے ساتھ مختصر ربط کی بنا پر والٹر بنجمن کا ذکر ضروری ہے گو اس کی مارکسزم انتہائی ذاتی قسم کی تھی۔ اس کا سب سے مشہور مقالہ THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION جدید کلچر کا ایک ایسا تصور پیش کرتا ہے جو اڈورنو کے تصور کی تردید کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جدید فنی اختراعات (سینما، ریڈیو، ٹیلی ویژن، گراموفون) نے فن پاروں کے مقام کو بڑی حد تک بدل دیا ہے۔ نئے ذرائع ابلاغ نے آرٹس سے متعلق بظاہر مذہبی احساسات کے پرخچے اڑا دیے ہیں۔ فوٹو گرافی اور ریڈیو کے ذریعے آرٹس کی بازآفرینی یہ معنی پیدا کرتی ہے کہ آرٹس باز آفرینی (REPRODUCTION) ہی کے لیے تخلیق کیے جاتے ہیں۔ اڈورنو کو اس عمل میں آرٹ کی ارزاں فروشی اور تجارت سازی نظر آئی جب کہ بنجمن نے یہ محسوس کیا کہ اس عمل کی بدولت آرٹ کا دروازہ سیاست کے لیے کھل گیا اب تک ان دونوں نقاطِ نظر میں سے کسی کو بھی پورے طور پر صحیح ثابت نہیں کیا جا سکا ہے لیکن اڈورنو کا خیال ایک صحیح پیش گوئی سے قریب تر معلوم ہوتا ہے۔

نئی ٹکنالوجی (فلم، پریس وغیرہ) کا انقلابی اثر ہو سکتا ہے لیکن بنجمن اس بات سے باخبر تھا کہ اس بات کی کوئی ضمانت نہیں۔ آرٹ کی ماہیت کے بارے میں اس کی رائے بریخت سے قریب تھی۔ اس نے بریخت کے ڈراموں کو ذہن میں رکھ کر ہی اس باب میں اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا۔ بنجمن نے اس خیال کو رد کر دیا کہ انقلابی آرٹ صحیح موضوع اختیار کرنے سے ہاتھ آتا ہے۔ وہ یہ نہیں سوچتا کہ کسی فن پارے کی پوزیشن اس کے زمانے کے سماجی اور اقتصادی رشتوں میں کیا ہے بلکہ اس کا سوال یہ ہے کہ اپنے زمانے کی ادبی پیداوار کے رشتوں میں کسی ادب پارے کا فریضہ کیا ہے؟

بیسویں صدی کے چھٹے عشرے میں یورپ کی ذہنی زندگی پر ساختیت کا غلبہ رہا ہے مارکسی تنقید اس ذہنی فضا سے غیر متاثر نہ رہ سکی۔ دونوں روایتوں (مارکسزم اور ساختیت) کا ایک مشترک عقیدہ یہ ہے کہ افراد کو ان کے سماجی وجود سے الگ کر کے سمجھا نہیں جا سکتا۔

رومانیہ کے نقاد لوسی ین گولڈمان (LUCI EN GOLDMAAN) نے اس خیال کو رد کر دیا کہ کسی تصنیف کا متن انفرادی جی نی اس کی تخلیق ہوتا ہے۔ اس نے اپنی مشہور کتاب

ہیں۔ راسن کے المیوں، پاسکل کے فلسفے، فرانس THE HIDDEN GOD
کی ایک مذہبی تحریک JANSENISM اور ایک سماجی جماعت کے درمیان ربط
قایم کیے۔ دنیا کے بارے میں جینسنزم کا نظریہ المیہ ہے۔ یہ فرد کو ایک گناہ آلود دنیا
اور ایک ایسے خدا کے درمیان منقسم دکھاتا ہے جو دنیا سے غائب ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ فرد
ایک شدید اور المناک تنہائی کا شکار ہے۔ راسین کے المیہ ڈراموں اور جینسنزم کے درمیان
بظاہر کوئی ربط نہیں ہے۔ ایک گہری ساختیاتی سطح پر دونوں کی ہیئت یکساں ہے
المیہ ہیرو خدا اور دنیا دونوں سے یکساں فاصلے پر ہے اور اساسی طور پر تنہا ہے۔ گولڈمان
کا خیال تھا کہ اس نے سماجی نظام کے مختلف پہلوؤں کے درمیان جو ساختیاتی
مشابہات HOMOLOGIES دریافت کیے، انھوں نے اس کے سماجی نظریے
کو امتیازی طور پر مارکسی بنا دیا۔ دراصل گولڈمان کا کام لوکاچ کے ہیگیلین مارکسزم کے تسلسل
کی حیثیت رکھتا ہے۔ گولڈمان نے بعد میں جو کام کیا وہ فرینک فرٹ اسکول سے مشابہ
ہے کیوں کہ اس میں اس نے جدید ناول کی ساخت اور بازار کی اقتصادیات کی ساخت کے
درمیان مشابہت (HOMOLOGY) کی نشاندہی کی ہے اور دکھایا ہے کہ جوں جوں
سرمایہ داری کا ہیروئک دور سامراجی دور میں تبدیل ہو گیا اقتصادی زندگی کے اندر فرد
کی اہمیت کم سے کم ہوتی گئی۔ ۱۹۱۰ء تک یہ عبوری دور عمل میں آ چکا تھا۔ کلاسیکی ناول میں
چیزوں کی اہمیت افراد سے ان کے رشتوں پر منحصر تھی لیکن سارتر، کافکا اور روب گریے
(ROBBE - GRILLET) کے ناولوں میں چیزوں کی دنیا نے فرد کو ہٹا کر اس کی
جگہ لے لی ہے۔

لوئی التھوسر LOUIS AILHUSSER جو فرانس کا مارکسی فلسفی ہے اور وہ ادب
کے مارکسی نظریے پر بہت اثر انداز رہا ہے خصوصاً فرانس اور برطانیہ میں اس کا کام واضح
طور پر ساختیت اور مابعد ساختیت سے متعلق ہے۔ وہ مارکسی فلسفے میں ہیگل کے احیا کا
مخالف رہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مارکس نے انسانی علم میں جو اصل اضافہ کیا ہے اس
کی بنیاد ہیگل سے مارکس کی علاحدگی پر ہے۔

ادب اور آرٹ کے بارے میں التھوسر کے نظریات روایتی مارکسی تصورات سے
انحراف کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ آرٹ کو صرف آئیڈیالوجی کی ایک شکل ماننے سے منکر ہے۔ اس

کا خیال ہے کہ آرٹ کا مقام آئیڈیالوجی اور سائنٹیفک علم کے درمیان ہے۔ ایک بڑی ادبی تصنیف حقیقت کا ذہنی ادراک نہیں ہوتی لیکن وہ کسی خاص طبقے کی آئیڈیولوجی کا اظہار بھی نہیں ہوتی۔ التھوسر کے نزدیک آئیڈیالوجی کی تعریف یہ ہے کہ افراد کا اپنے وجود کے حقیقی حالات سے جو تخیلی رشتہ ہوتا ہے اس کی ترجمانی کا نام آئیڈیالوجی ہے۔

آرٹ اور آئیڈیالوجی سے متعلق التھوسر کی بحث پر پیرے مچیرے (PIERRE MACHEREY) کی کتاب A THEORY OF LITERARY PRODUCTION (۱۹۶۶ء) کا اثر نمایاں ہے۔ مچیرے کسی ادبی تصنیف کو تخلیق کی بجائے پیداوار کہتا ہے جس میں مختلف اور متضاد قسم کے مواد سے کام لیا جاتا ہے اور اس عمل میں ان کے اندر تبدیلی کی جاتی ہے۔ نقاد کا کام یہ دکھانا نہیں کہ وہ تمام اجزا کس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں۔ ایک نفسیاتی تجزیہ کار کی طرح نقاد متن کے لاشعوری حصوں کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتا ہے۔

مچیرے نے ثقافتی تنقید کی طرف حال ہی میں ایک ایسا رویہ اختیار کیا ہے جو عمرانیاتی زیادہ ہے۔ اب وہ ادبی قدر کے ایک خاص سرچشمے کی حیثیت سے تعلیمی نظام کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ گولڈمان اور التھوسر نے آرٹ اور ادب کو جو خصوصی (PRIVILEGED) مقام دیا تھا مچیرے اب اسے تسلیم نہیں کرتا۔

امریکہ میں مارکسی نظریے پر فرینکفرٹ اسکول کے ہیگیلین ورثے کا غلبہ رہا ہے امریکہ میں مارکسی نظریے کو ایک غیر دوستانہ آئیڈیولوجیکل آب و ہوا ملی اس لیے وہاں اڈورنو اور ہورخیمر کی صرف فلسفیانہ تحریروں کو جڑ پکڑنے کا موقع ملا۔ وہاں کا رسالہ ٹیلوس (TELOS) اس روایت کا علم بردار ہے۔ برطانیہ میں مارکسی تنقید بیسویں صدی کی چوتھی دہائی 1930's میں زوال پذیر تھی۔ اب ہر ملک میں وہاں کے مخصوص حالات کے زیر اثر ایک عظیم نظریہ ساز ابھرا۔ برطانیہ میں فریڈرک جیمس کی تصانیف مارکسزم اینڈ فارم (۱۹۷۱ء) اور THE PRISON HOUSE OF LANGUAGE ---- (۱۹۷۲ء) نے جدلیاتی مہارتوں کا مظاہرہ کیا جو ایک مارکسسٹ ہیگیلین فلسفی کے شایان شان ہیں ٹیری ایگلٹن (TERRY EAGLETON) کی کتاب (CRITICISM)

(IDEOLOGY AND (۱۹۷۶) التھوسر اور مچیرے کی اینٹی ہیگیلین مارکسزم پر مبنی ہے اور برطانیہ کی تنقیدی روایت پر ایک موثر تنقید اور انگریزی ناول کے ارتقا کا ایک نیا تنقیدی جائزہ ہے۔ جیمسن نے اپنی حالیہ تصنیف ______ THE POLITICAL UNCONSCIOUS (۱۹۸۱ء) اور ایگلٹن نے اپنی حالیہ کتاب WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM (۱۹۸۱ء) میں مابعد ساختیات کے چیلنج کا جواب دیا ہے اور اپنے سابقہ موقف میں تبدیلی پر آمادگی ظاہر کی ہے۔

ایگلٹن کو اس بات پر اصرار ہے کہ تنقید کو ایک سائنس بن جانا چاہیے۔ اس کے نزدیک تنقید کا مرکزی مسئلہ ادب اور آئیڈولوجی کے باہمی رشتے کی تعریف متعین کرنا ہے کیوں کہ اس کے خیال میں ادب کے متون تاریخی حقیقت کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ وہ حقیقت یا کسی حقیقی صورتِ حال کا اثر پیدا کرنے کے لیے کسی آئیڈیالوجی کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ایگلٹن، التھوسر کے اس نظریے کو رد کرتا ہے کہ ادب آئیڈیولوجی سے دور رہ سکتا ہے۔

ایگلٹن نے جارج ایلیٹ سے لے کر ڈی ایچ لارنس تک انگریزی ناول نگاروں کا جائزہ لے کر دکھایا ہے کہ آئیڈیالوجی اور ادبی ہئیت میں کس قسم کے باہمی رشتے ہوتے ہیں۔

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں مابعد ساختیت کے اثر نے ایگلٹن کے کاموں میں ایک بنیادی تبدیلی پیدا کی۔ اب اس کی توجہ التھوسر کے سائنٹفک رویے سے ہٹ کر بریخت اور بنجمن کی انقلابی فکر کی طرف مبذول ہوگئی۔ ایگلٹن کا خیال ہے کہ دریدا، پول دی مان اور دوسروں کے لاتشکیلی نظریات تمام یقینی باتوں کو کمزور کرنے کے لیے استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ ان سے علم کی تمام مقررّہ اور غیر مشروط شکلیں کمزور ہوتی ہیں۔ ایگلٹن، نظریے (THEORY) کے اس تصوّر کی حمایت کرتا ہے جو لینن نے پیش کیا ہے نہ کہ التھوسر نے۔ لینن کے خیال کے مطابق صحیح نظریہ اپنی آخری شکل صرف اس وقت اختیار کرتا ہے جب اس کا گہرا تعلق سچے عوام اور ایک سچّی انقلابی تحریک سے ہوتا ہے۔ مارکسی تنقید کے فرائض کا تعیّن سیاست کرتی ہے نہ کہ فلسفہ۔

جو چیز ایگلٹن کی انقلابی تنقید کو جدید بناتی ہے وہ ہے لاکاں (LACAN) کے فرائڈی

نظریات اور دریدا کے لاتشکیلی فلسفے کا شاطرانہ استعمال ۔

جیمس نے اپنی کتاب مارکسزم اینڈ فارم میں ادب کے مارکسی نظریات کے جدلیاتی پہلو کا کھوج لگایا ہے ۔ اڈورنو ، بنجمن ، مارکیوز ، بلوخ ، لوکاچ اور سارتر کے عمدہ مطالعے کے بعد اس نے جدلیاتی تنقید کا ایک خاکہ پیش کیا ہے ۔

مارکسی تنقید کے سلسلے میں ریمونڈ ولیمس RAYMOND WILLIAMS کا ذکر بھی نہایت ضروری ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ برطانیہ کا سب سے زیادہ ہمہ دان مارکسی نقاد ہے گو وہ مارکسزم کی طرف اپنی ادبی زندگی کے آخری دور میں آیا ۔ وہ ویلش کے رہنے والے ایک ریلوے مین کا بیٹا ہے اور اس نے اپنی تنقیدی تحریروں میں اپنے اس تناظر کو استعمال کیا ہے ۔

مارکسی تنقید ساختیاتی مارکسزم کے مرحلے سے گزری ہے ۔ خود مارکس کی اقتصادی تحریروں کو بنیادی طور پر ساختیاتی قرار دیا گیا ہے لیکن مارکسی اور ساختیاتی نظریات میں اختلافات مشابہات سے زیادہ ہیں ۔ مارکسی نظریات کی بنیاد انسانی معاشروں کا مادی اور تاریخی وجود ہے جبکہ ساختیاتی نظریات کی بنیاد زبان کی ماہیت پر ہے ۔ مارکسی نظریات ان تاریخی تبدیلیوں اور آیزوشوں سے تعلق رکھتے ہیں جو معاشرے میں پیدا ہوتی ہیں اور ادب میں بالواسطہ منعکس ہوتی ہیں جبکہ ساختیت تاریخی وجود سے بے تعلق نظام (نظام فکر) کی اندرونی کارفرمائی کا مطالعہ کرتی ہے ۔

ادب کے مطالعے کے ساختیاتی طریقے قاری کے بعض نہایت محبوب مفروضات کو دھچکا لگاتے ہیں ۔ ان میں سے ایک مفروضہ تو یہ ہے کہ ادبی تصنیف مصنف کی معنوی اولاد ہوتی ہے اور وہ مصنف کی اصل شخصیت کو ظاہر کرتی ہے ۔ تصنیف ہی وہ جگہ ہے جہاں ہم کسی مصنف کے خیالات و محسوسات میں روحانی طور پر شریک ہوتے ہیں ۔ قاری کا ایک دوسرا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ایک اچھی کتاب ہمیں انسانی زندگی کی حقیقتوں سے آشنا کرتی ہے ۔ ناول اور ڈرامے ، ہمیں بتاتے ہیں کہ انسان کی صورتِ حالات کیا ہے ۔ ان مفروضات کے برعکس ساختیاتی نقاد ہمیں یہ یقین دلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ مصنف مر چکا ہے اور اس کی تصنیف کسی حقیقت یا صداقت کا اظہار نہیں کرتی ۔ ۱۹۶۸ء میں

رولاں بارت (ROLAND BARTHES) نے اپنے ایک مقالے میں یہ دعویٰ کیا کہ ادبا صرف موجودہ تحریروں کو ایک دوسرے کے ساتھ ملانے کی قوّت رکھتے ہیں، وہ موجودہ مستریوں کی طرح پرزوں کو جمع کر کے دوبارہ جوڑنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، وہ موجودہ تحریروں کو از سرِ نو ترتیب دیتے ہیں۔ ادبا تحریروں کو اپنے اظہار کے لیے استعمال نہیں کر سکتے۔ وہ زبان اور کلچر کی ان لغات سے جو بکثرت موجود ہیں اور جو ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی ہیں، (یہ بات کا محبوب فقرہ ہے) نتیجہ نکالتے ہیں۔ بارت نے اپنے مقالہ 'مصنّف کی موت' (۱۹۶۸ء) میں نہ صرف یہ اعلان کر دیا کہ ہر تصنیف کا مصنّف مر چکا ہے بلکہ اس روایتی خیال کو بھی رد کر دیا کہ مصنّف کسی متن کا منبع، اس کے معنی کا سرچشمہ اور اس کی تشریح و تعبیر کی سند ہوتا ہے۔ بارت کا یہ نظریہ اینگلو امریکن نئی تنقید کے اس عقیدے سے مشابہ ہے کہ ہر تصنیف بالذّات خود مختار قسم کی چیز ہے۔ اسے اس کے تاریخی اور سوانحی پس منظر سے الگ کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ بارت کے اس نظریے کا یہ مطلب بھی لیا گیا ہے کہ قاری کو یہ آزادی حاصل ہے کہ وہ جس سمت سے چاہے متن میں داخل ہو سکتا ہے۔ متن میں داخل ہونے کا کوئی صحیح راستہ نہیں ہے۔

بیسویں صدی کے ساتویں عشرے (1960's) میں کسی وقت ساختیات نے مابعد ساختیات کو جنم دیا۔ بعض مبصّرین کا خیال ہے کہ جو کچھ مابعد ساختیات میں ہے وہ سب کچھ ساختیات میں موجود تھا۔ گویا مابعد ساختیات، ساختیات کے مضمرات کی ایک تشکل ہے۔ لیکن یہ تعبیر اس لحاظ سے زیادہ اطمینان بخش نہیں کہ مابعد ساختیات نے ساختیات کا مذاق بھی اڑایا ہے۔ اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ مابعد ساختیاتی نقّاد، وہ ساختیاتی نقاد ہیں جو اچانک اپنے اندازِ فکر اور طریقِ کار کی غلطیوں کو محسوس کرتے ہیں۔

ساختیات اور مابعد ساختیات کی توضیح و تفہیم کے معاملے میں میرے لیے اعترافِ عجز کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ ان دونوں قسم کے تنقیدی نظریات کی بنیاد بڑے اونچے درجے کی لسانیات پر ہے جہاں سے فکر و نظر کے کئی راستے عمرانیات، بشریات، نفسیات اور سیاسیات کی طرف گئے ہیں۔[1]

[1] اہلِ مغرب کے معاصرانہ رجحانات میں یہ رجحان نمایاں ہے کہ ان کے ہاں جب کوئی نیا فلسفہ یا نیا نظریہ سامنے آتا تو اس کا اطلاق بہت سے علوم پر کرنے لگتے ہیں۔ فلسفۂ وجودیت کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا تھا۔ ادب، مذہب اور نفسیات کے علاوہ PSYCHIATRY جیسے طریقِ علاج پر بھی اس کا اطلاق ہوا اور EXISTENTIAL PSYCHOLOGY جیسی کتاب لکھی گئی۔ ن۔ ص

ان نظریات کے پیش کرنے والوں میں سوسیر، لیوی اسٹروس، رولینڈ بارتھ، مائیکل فاؤ کول، جیکس لاکان، جونتھن کلر، فریڈرک جیمسن، جیکس دریدا اور دوسرے شہرہ آفاق لوگوں کے نام آتے ہیں لیکن جس طرح مابعد الطبیعیات کا بیشتر حصہ میری سمجھ میں نہیں آتا اسی طرح ان لوگوں کی باتیں بھی میری سمجھ میں نہیں آتیں۔ اردو ادب کے نقادوں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر وزیر آغا ساختیات اور مابعد ساختیات سے گہری دلچسپی کا اظہار کرتے رہے ہیں۔ خدا کرے ان کی تحریروں سے اردو قارئین مستفید ہو رہے ہوں۔ ساختیات کے نظریے نے مغرب کی ادبی دنیا میں گرد بہت اڑائی۔ اس کے باوجود جدید برطانوی نقاد ـــــ ٹیری ایگلٹن نے اپنی کتاب LITERARY THEORY (۱۹۸۳ء) میں لکھا تھا کہ ساختیات کم و بیش ادبی عجائب گھر میں غائب ہو چکی ہے۔

۱۹۶۶ء میں امریکہ کی جونس ہوپکنس یونیورسٹی میں HUMAN SCIENCES کے موضوع پر ایک سمپوزیم منعقد ہوا۔ اس میں STRUCTURE, SIGN AND PLAY کے عنوان سے دریدا نے ایک مقالہ پڑھا۔ اس مقالے نے امریکہ میں ایک نئی تنقیدی تحریک کی بنیاد ڈال دی جسے لاتشکیل DECONSTRVCTION کہتے ہیں۔ اس مقالے نے افلاطون کے زمانے سے مغربی فلسفے کے تمام مابعد الطبیعیاتی مفروضات کو اعتراض کی زد میں ڈال دیا۔

لاتشکیل کا نظریہ، مابعد ساختیات کے نظریات میں شمار کیا گیا ہے اور دریدا کے لاتشکیلی نظریے کے بعد اور بھی کئی لاتشکیلی نظریے سامنے آئے ہیں۔ مثلاً ڈی مان (DE MAN) نے اپنی تصانیف BLINDNESS AND INSIGHT (۱۹۷۱ء) اور ALLEGORIES OF READING (۱۹۷۹ء) میں لاتشکیل سے متعلق ایک نیا نظریہ اور نئی اصطلاحات پیدا کی ہیں۔ ڈی مان کا ایک قول محال یہ ہے کہ نقاد ایک قسم کی بے بصری (اندھے پن) کے ذریعے بصیرت حاصل کرتے ہیں۔ اسی طرح ہیڈن وہائٹ (HAYDEN WHITE) نے مشہور مورخین کی تحریروں کی لاتشکیل کی ہے اور یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ مورخین کو اپنے بیانات کے خارجی ہونے کا یقین ہوتا ہے لیکن وہ خارجی نہیں ہوتے۔ نئے ادبی نظریات میں ان نظریات کا ذکر بھی ضروری ہے جنھیں READER ORIENTED THEORIES کہا گیا ہے جو TEXT-ORIENTED THEORIES کی ضد ہیں۔ رمن سیلڈن نے اپنی کتاب میں READER - ORI-ENTED THEORIES پر جو باب لکھا ہے اس کے آخر میں اس باب کا

خلاصہ پیش کرتے ہوئے کہا ہے کہ فیمینسٹ (FEMINIST) تنقید کی طرح READER ORIETED THEORY کا کوئی ایک فلسفیانہ آغاز نہیں ہے۔ اس نظریے سے تعلق رکھنے والے ادیب فکر کی مختلف روایتوں سے وابستہ رہے ہیں۔ جرمن ادبا آئی سر (ISER) اور جوس (JAUSS) مطالعے کے عمل کو قاری کے شعور پر مبنی کرتے ہیں PHENOMENOLOGY اور HERMENEUTIC سے کام لیتے ہیں۔ رف فیٹر REFFATERRE مطالعے کے معاملے میں قاری کے اندر ایک خصوصی ادبی صلاحیت کا ہونا ضروری قرار دیتا ہے جبکہ اسٹینلی فش STANELY FISH کا یہ کہنا ہے کہ جملے ادبی ہوں یا نہ ہوں قاری جملوں میں لفظوں کی ترتیب کو سمجھتا ہے۔ جوتھن کلر نے تشریح عبارت کا ایک ساختیاتی نظریہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہولینڈ اور بلیچ (HOLLAND AND BLEICH) مطالعے کو ایک ایسا عمل تصور کرتے ہیں جو قاری کی نفسیاتی ضرورتوں پر منحصر ہوتا ہے۔ رولاں بارت ROLAND BARTHES قاری کو معنی تخلیق کرنے کا اختیار عطا کر کے ساختیات کی حکمرانی کے خاتمے کا جشن مناتا ہے۔ قاری سے متعلق ان نظریات کے بارے میں کسی کی رائے کچھ بھی ہو اس میں شک نہیں کہ نظریات امریکہ کی نئی تنقید اور روسی فورملزم کے اُن نظریات کے لیے زبردست چیلنج ہیں جنھیں TEXT ORIENTED THEORIES کہا جاتا ہے۔ اب ہم کسی متن کے بارے میں اُس وقت تک گفتگو نہیں کر سکتے جب تک ہم اس پر غور نہیں کرتے کہ معنی کے تعین میں قاری کا کیا حصہ ہے۔

ارسطو نے کہا تھا کہ عورت اس لیے عورت ہے کہ اس میں بعض صفات کی کمی ہے اور سینٹ ٹومس اکوی ناس کا عقیدہ تھا کہ عورت ایک ناقص یا کمزور مرد ہے۔ نسوانی تنقید FEMINIST CRITICISM اسی لیے وجود میں آئی کہ وہ دیکھنے کے ان طریقوں کو ڈھا سکے (DECONSTRUCT کر سکے) جن پر مرد کا غلبہ ہے۔ اس سلسلے میں بات یہاں تک گئی ہے کہ اب نہ مرد کے نطفے کو فعّال تخم مانا جاتا ہے اور نہ عورت کے OVUM کے کردار کو انفعالی تسلیم کیا جاتا ہے۔ میری ایلمان (MARY ELLMANN) کی تجویز یہ ہے کہ عورت کے OVUM کو جرأت مند، آزاد اور منفرد سمجھنا چاہیے اور مرد کے نطفے کو مطابقت کرنے والی چیز تصور کرنا چاہیے۔ ڈیل اسپنڈر DALE SPENDER نے اپنی کتاب MAN-MADE LANGUAGE میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ عورتوں پر بنیادی ظلم زبان کے ذریعے کیا گیا ہے جس پر مرد کا غلبہ رہا ہے۔

کہا گیا ہے کہ دنیا کی سب سے زیادہ مظلوم چیزیں تین ہیں ـــ (۱) سیہ فام اقوام (۲) مزدوروں کا طبقہ اور (۳) عورتیں۔ خواتین اہلِ قلم کی نظر میں فرائڈ اپنے اس نظریے کی بنا پر معتوب رہا ہے کہ عورتوں میں PENIS - ENVY آفاقی ہے اور ان کے CASTRATION COMPLEX کا ذمہ دار ہے۔ فرائڈ کی طرف خواتین اہلِ قلم کی عداوت کو کم کرنے میں لاکاں کے نظریات اور جولیٹ میچل (JULIET MITCELL) کی کتاب PSYCHOANALYSIS AND FEMINISM (۱۹۷۵ء) کو خاصا دخل رہا ہے ویسے عام طور پر عورتوں نے عورت کے اس تصور پر ردِّ عمل کا اظہار کیا ہے کہ عورت انفعالی نرگسی، خود آزار (MASOCHISTIC) اور مردوں کے عضوِ مخصوص پر رشک کرنے والی (PENIS ENVYING) مخلوق ہے۔

ایلین شووالٹر (ELAIN SCHOWALTER) نے اپنی کتاب (LITERATURE OF THEIR OWN) (۱۹۷۷ء) میں برونٹیز کے زمانے سے برطانیہ کی خواتین ناول نگاروں کا جائزہ لیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگرچہ نسوانی جنسیت یا نسوانی تخیل نام کی کوئی جبلی چیز نہیں ہے پھر بھی عورتوں اور مردوں کی تحریروں میں بڑا فرق ہے اور مرد نقادوں نے نسوانی تحریروں کی ایک پوری روایت کو نظر انداز کر دیا ہے ـــ اس نے اس روایت کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا دور ۱۸۴۰ - ۸۰ء تک ہے جس میں ایلیزابتھ گیسکل اور جارج ایلیٹ بھی شامل ہیں۔ اس دور میں خواتین اہلِ قلم نے اُن جمالیاتی معیاروں کی تقلید کی جن پر مردوں کا غلبہ تھا۔ اور جن کے مطابق ضروری تھا کہ خواتین اہلِ قلم شریف خواتین رہیں۔ ان کے عمل کا خاص دائرہ ان کا گھر اور سماجی حلقہ ہو۔ ان اہلِ قلم کو اہلِ قلم ہونے میں ایک مجرمانہ احساس رہا۔ انھوں نے اظہار میں کچھ پابندیوں کو قبول کر لیا۔ انھوں نے زندگی کے غیر مہذب اور جنسی پہلوؤں پر لکھنے سے احتراز کیا۔ اس زمانے میں عریاں نگاری اور جنس نگاری خود مرد اہلِ قلم تک کے ہاں پسند نہیں کی جاتی تھی۔ ہارڈی نے اپنے مشہور ناول ٹیس (TESS) کی ہیروئن کی جنسیت کو ظاہر کرنے کے لیے اشاروں اور کنایوں سے کام لیا ـــ جارج ایلیٹ جیسی زہد پسند ناول نگار نے بھی اپنے ناول THE MILL ON THE FOSS میں خاصی جنسیت کا اظہار کیا لیکن اشاروں کے لطیف پردے میں۔

نسوانی تحریروں کا دوسرا دور ۱۸۸۰ - ۱۹۲۰ء تک ہے جس میں ایلیزابتھ روبنس اور

اولیو شریز (OLIVE SCHREINER) شامل ہیں۔ تیسرا دور ۱۹۲۰ء سے تا حال ہے۔ اس دور میں پہلے ادوار کی خصوصیتوں کو ورثے کے طور پر حاصل کر کے خاص طور پر نسوانی تحریروں اور نسوانی تجربوں کو فروغ دیا گیا اور دیا جا رہا ہے۔ تیسرے دور کے ابتدائی مرحلے کی سب سے اہم ناول نگار ربکا ویسٹ، کیتھرین مینسفیلڈ اور ڈوروتھی رچرڈسن تھیں۔ جس زمانے میں جوائس اور پروست داخلی شعور کے لیے ناول لکھے جا رہے تھے رچرڈسن کے لمبے ناول PILGRIMAGE کا موضوع نسوانی شعور تھا۔ تحریر کے بارے میں رچرڈسن کے خیالات حالیہ نسوانی نظریات کا پیش خیمہ تھے۔ ورجینیا وولف کے بعد عورتوں کے فکشن میں خصوصاً JEAN RHYS کے ہاں جنسیت سے متعلق ایک نئی صاف گوئی (زنا، نسوانی ہم جنسیت وغیرہ) نمودار ہوتی ہے بیسویں صدی کے ساتویں عشرے میں بینی لوپ مورٹیمر، موری این اسپارک اور ڈورس لیسنگ کے ہاں برہمی کا لہجہ نمایاں ہے۔ ورجینیا وولف نے عورتوں کی تحریروں کے بارے میں بہت کچھ لکھا۔ رچرڈسن کی طرح وہ بھی جدید نسوانی تنقید کی ایک اہم پیش رو ہے۔ اگرچہ اس نے کبھی نسوانی موقف اختیار نہیں کیا لیکن وہ ہمیشہ ان مسائل کا جائزہ لیتی رہی جن سے خواتین اہل قلم دوچار تھیں۔ اس کا خیال تھا کہ خواتین کی ادبی آرزوؤں کی تکمیل میں سماجی اور اقتصادی رکاوٹیں مانع رہی ہیں۔

نسوانی تنقید کے باب میں سیمون دی بوار کی خدمات بھی بہت اہم ہیں۔ اس نے اپنی مشہور کتاب THE SECOND SEX (۱۹۴۹ء) میں بڑی وضاحت کے ساتھ جدید نسوانیت کے بنیادی سوالات کی نشاندہی کر دی ہے اُس نے بتایا ہے کہ مرد کی برتری نے ایک آئیڈیولوجیکل مقام حاصل کر لیا ہے۔ قانون ساز، پجاری، فلسفی، ادیب اور سائنس داں سبھی نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ عورت کی ماتحتانہ حیثیت جنّت میں طے ہو چکی تھی۔ مردوں کا عقیدہ ہے کہ قدرت نے عورتوں کو کم رتبہ بنایا ہے۔ مساوات کا مجرد تصوّر صرف وظیفۂ لب ہے جب کبھی حقیقی مساوات کا مطالبہ کیا جاتا ہے تو عام طور پر اس کی مخالفت کی جاتی ہے۔

فرانسیسی ادب میں اور کئی مشہور خواتین اہلِ قلم نسوانی تنقید کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ہیلین سکساؤ HELEN CIXOUS کا مضمون THE LAUGH OF THE MEDUSA خواتین کی تحریروں کا ایک مشہور منشور ہے جس میں عورتوں سے کہا گیا ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں اپنے جسم کو ڈال دیں۔ سکساؤ (CIXOUS) کہتی ہے کہ اپنے آپ کو لکھو۔ تمھاری تحریروں میں تمھارے جسم کی آواز ضرور آنی چاہیے۔ اسی صورت میں تمھارے لاشعور کے وسیع وسائل کا چشمہ پھوٹے گا۔

میں نے اس مضمون کو شروع کرتے وقت سوچا تھا کہ ساختیات، مابعد ساختیات اور لاتشکیل کے موضوعات پر نسبتاً زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھوں گا۔ چنانچہ میں نے ان موضوعات سے متعلق کئی اچھی کتابیں بھی حاصل کر لی تھیں۔ لیکن جب ان موضوعات کے قریب پہنچا تو محسوس ہوا کہ یہ تو بڑی ٹیڑھی کھیر ہیں۔ ان موضوعات کو نہ سمجھنا آسان نہ سمجھانا آسان۔ یہاں تک کہ ان موضوعات پر جو آسان سے آسان مقالات اور کتابیں لکھی گئی ہیں وہ بھی کہنے کو آسان ہیں اور سمجھنے میں مشکل۔ رمن سیلڈن کی کتاب جس پر یہ مضمون مبنی ہے محض ایک تعارفی کتاب ہے جسے انھوں نے ہر موضوع سے متعلق تمام بنیادی کتابیں اور اہم ترین تنقیدی کتابیں پڑھ کر لکھا ہے پھر بھی ان کا تعارف ہر جگہ واضح نہیں ہے اور ان کی کتاب پڑھ کر ادب کا طالب علم یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ اس کے ذہن میں ساختیات، مابعد ساختیات اور لاتشکیل کے بنیادی خد و خال آ گئے ہیں ۔ اب جبکہ یورپ اور امریکہ میں ان نظریات کا ہنگامہ ختم ہو چکا ہے اور بقول ایگلٹن ساختیات غائب ہو کر ادبی میوزیم میں پہنچ چکی ہے ان چیزوں کو سمجھنا سمجھانے کی کوشش تضیع اوقات معلوم ہوگی لیکن مغرب کو سمجھنے کے لیے ان چیزوں کو سمجھنا ضروری ہے اور مغرب کو سمجھنا اس لیے ضروری ہے کہ اب ہم مغرب سے بے تعلقی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اردو ادب کا ایک نہایت سنگین مسئلہ یہ ہے کہ مغرب کی ادبی اور فکری تحریکات و نظریات کو سمجھنے اور ہضم کرنے کے لیے بنیادی کتابیں اور اہم ترین تنقیدی کتابیں کیوں کر حاصل کی جائیں اور کچھ کتابیں حاصل ہو بھی جائیں تو ان کو پڑھنے، سمجھنے اور ہضم کرنے کے لیے فرصت و فراغت کہاں سے لائی جائے۔ ادھر ادھر کے حوالوں سے رسالوں کے لیے مضمون تیار کر لینا تو آسان ہے لیکن ایسے مضامین سے اردو ادب میں ٹھوس چیزوں کی کمی کی تلافی تو نہیں ہو سکتی ••

آفاقِ نوا ـــــــ ایک جائزہ

محمود ہاشمی

"آفاقِ نوا" اُس فن کار کی نظموں کا مجموعہ ہے ۔ جس نے اس صدی کی پانچویں دہائی میں جدید شاعری اور جدید نظم سے اپنا رشتہ استوار کیا۔ یہ زمانہ ادبی اعتبار سے غیر معمولی شکست و ریخت اور تبدیلیوں کا زمانہ ہے ـــــــ شعریٰ کی نظمیں بھی ایک نئے اندازِ مبارزطلبی کی حامل تھیں ۔سوغات 'صبا' اور بعد میں 'شب خون' جیسے مستند ادبی رسائل میں شفیق فاطمہ شعریٰ کی نظمیں شائع ہوتی رہیں اور اُن کی ہر ایک نظم' اپنی بیکرانی میں ایسے ایسے سیّال استعاروں کی کائنات کا ذائقہ چکھاتی کہ پڑھنے والے عش عش کر اٹھتے تھے ۔شعریٰ کا تخلیقی سفر جب شروع ہوا ۔ اس وقت تک پاکستان کی کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض اور ہندوستان کی زاہدہ زیدی اور ساجدہ زیدی کا شہود نہیں ہوا تھا ـــــــ اُردو میں اور خصوصاً جدید نظم میں کسی نسوانی آواز کا عدم وجود بے حد کھلتا تھا ۔شفیق فاطمہ شعریٰ نے لکھنا شروع کیا اور اپنی نظموں کو ایسے ادبی رسائل تک محدود رکھا جو اپنے عہد کے ادبی مطالبات سے آگاہ تھے ـــــــ چناں چہ شعریٰ کی شخصیت اور اُن کے فن پر سنجیدگی اور تخلیقی وقار کی ایک رواسایہ فگن رہی اُن کی نظموں میں جو وسعت' جدّت اور گہرائی تھی' اُس سے روشناس ہونے کے بعد کسی نے شعریٰ سے یہ شکایت بھی نہ کی کہ وہ نسوانی جذبات کی ترجمانی نہیں کرتیں ۔ اس طرز کے شکوے کی ضرورت بھی اس لیے نہ تھی کہ بعض مشاعرہ باز شعرا اپنی تخلیقات کے ذریعے اُردو شاعری کو اس الزام سے بچانے میں مصروف تھے کہ "اُردو شاعری میں نسوانی جذبات کی ترجمانی نہیں ہے"۔

شعریٰ ایک طویل عرصہ تک اُردو کے عہد ساز رسائل میں نظر آتی رہیں پھر اچانک انھوں نے چھپنے چھپانے سے احتراز شروع کر دیا۔

اُن کی خاموشی اور بے تعلقی پر صاحبانِ ادب کو صدمہ ہوا۔ اب جب کہ شفیقِ فاطمہ شعریٰ کا پہلا مجموعۂ کلام 'آفاقِ نوا' کے نام سے شائع ہوا ہے تو ایک بار پھر گزری ہوئی دو تین دہائیوں کی ادبی صورتِ حال اور تخلیقی تجربات کی شدّت اور گم شدہ ادبی رسائل کا عہد نگاہوں کے مقابل ہے ۔ کیا زمانہ تھا،

کیا بحثیں تھیں اور کیا کیا تخلیقات شائع ہوتی تھیں ——— اور شعریٰ کی نظمیں کس انہماک سے پڑھی جاتی تھیں ———

"آفاقِ نوا" سے نہ صرف یہ کہ گزشتہ دو تین دہائیوں کی ادبی تاریخ کے یادگار لمحوں کی بازیافت ہوتی ہے، بلکہ شعریٰ کی نظموں کو ایک ساتھ پڑھنے کا موقع ملتا ہے..... ایسی نظمیں، جو اردو نظم کی تازہ کار تاریخ میں آج بھی اپنا الگ ذائقہ رکھتی ہیں۔ ان نظموں میں وہ فضا ہے، جو لفظ کو استعارے کی قوّت عطا کرنے اور پھر اس قوّت کو وقت کے رہوار پر ایک سیّال کیفیت میں سمو دینے سے پیدا ہوتی ہے۔

شعریٰ کا اسلوب اُردو کے مستند نظم نگاروں سے بھی مختلف ہے۔ اُن کے اسلوب پر نہ میراجی کا اثر ہے، نہ راشد کا نہ اختر الایمان کا اور نہ ترقی پسند تحریک کے نظم گو شعرا کا۔ تاہم شعریٰ کی نظم نگاری کو اگر کسی مکتبِ فکر سے وابستہ کرنا ضروری سمجھا جائے تو اِن نظموں کا رشتہ راشد کے مکتبِ فکر سے جوڑا جا سکتا ہے۔ معاصر شعرا میں وہ قاضی سلیم اور بلراج کومل سے قریب نظر آتی ہیں۔ تاہم اُن کی نظمیں خود اپنا آل، اپنا اسلوب اور اپنی ذاتی کائنات ہیں — اور ایک ایسے فن کار کا اظہار ہیں، جس کی گرفت میں انفس و آفاق بھی ہیں، بحر و بر اور دشت و شجر بھی اور آج کا وہ مشینی عہد بھی، جس میں تمام جمالیاتی قدریں نیست و نابود ہو گئی ہیں۔

شعریٰ کی نظموں میں ابہام کی جو فضا محسوس ہوتی ہے، وہی شعریٰ کی ذاتی کائنات کا تعارف اور شناخت نامہ ہے۔ البتہ نظموں کے عنوانات تخلیق کے بنیادی محور کی جانب اشارہ کرتے ہیں اور اس طرح اُن کی نظموں کی تفہیم کے لیے ایک سرا میسّر آ جاتا ہے۔ چناں چہ شہرِ نوا، بحرِ تمثال، کھیل رتوں کا، ارضِ موعود، رُت ملال، بازگشت، شفیع الامم، جیسے عنوانات کی راہ داریوں سے ہم شعریٰ کی تخلیقی کائنات تک رسائی کے لیے ایک پُراسرار راستے کو دریافت کر لیتے ہیں اور درونِ احساسِ تخلیق، ایک ایسی DYNAMIC کائنات سے آگاہ ہوتے ہیں، جس میں تخلیق کار کی ذات اور اُس کے انفس و آفاق ایک دوسرے سے متصادم نظر آتے ہیں۔

اسی تصادم میں شعریٰ کے تخلیقی استعارے ایک سبک اندام اسلوب کے ذریعے شعری کائنات کے رموز کو نمایاں کرتے ہیں مثلاً:

کس زور، کسی شور سے بہہ رہا ہے
بے سدھ کنارا

اس میں تو ہر شے
سیّال بے حال
سمتوں کا الجھاؤ

اُمڈا ہوا کف
رشتوں کا پھیلاؤ
اُڑتا ہوا جھاگ
بڑھتی ہوئی رو
دریا سے ساگر
ساگر سے ساگر
(یہ بات کیا تھی)

(شجرِ تمثال)

"شجرِ تمثال" کا یہ اقتباس دو طرح کے صوتی آہنگ کو نمایاں کرتا ہے ایک تو وہ آہنگ جو خارج کا ہے، جس میں زور اور شور ہے، رشتوں کا پھیلاؤ ہے —— اُڑتے ہوئے جھاگ ہیں —— اور دوسرا آہنگ، خود تخلیق کار کا داخلی احساس ہے، جو ظاہر کی پُر ہجوم کائنات کے مقابل، اپنے احساس میں ایک طرز کی سبک روی کا حامل ہے گویا ظاہری دُنیا کے تصادمات اور تجربات، فن کار کی باطنی دُنیا میں پہنچ کر ایسا رویّہ بن گئے ہیں، جیسے تخلیق کار، اپنی ذاتی کائنات میں، بیرونی سمندروں اور بے سدھ کناروں کو، انتشار و ابتلا کو ایک ایک جست میں عبور کر رہا ہے۔ پانیوں پر قدم رکھنے والا آہنگ —— جو تخلیق کار کی ذاتی روش کو ظاہر کرتا ہے۔ "شجرِ تمثال" دراصل ذات اور بیرونِ ذات کی ایسی کشمکش کو ظاہر کرتی ہے جس میں ظاہر یا خارج کے ہیبت ناک ماحول کو شعری نے اپنی نظم کے باطن میں محض ایک استفہامیے میں تبدیل کر لیا ہے —— "یہ بات کیا تھی؟" —— نظم کا اختتامیہ ایک روحانی سرشاری کا منظر پیش کرتا ہے:

اور آس دل کی
اک کلمۂ پاک

اس کی جڑیں ہیں گہری زمیں میں
شاخوں کا چھتنار آکاش میں گم
ہر رنگ کے جھونکے میں نوشگفتہ
۔۔۔ سرسبز خوش بو

(شجرِ تمثال)

شفیق فاطمہ شعریٰ، بنیادی طور پر، اُس کشمکش، اُس TENTION کو پیش کرنے والی فن کار ہیں، جو ذات اور کائنات کے درمیان جاری ہے۔ شعریٰ کے شعری کردار کو اپنے اطراف میں فطرت، آبادیوں، شہروں، مشینوں اور مسائل کا ہجوم نظر آتا ہے ــــــ اور خود اُس کی ذات میں پیوست وہ سوالات ہیں، جن کا تعلق، نجات اور مُکتی سے ہے ــــــ شعریٰ کی بیش تر نظموں میں یہ دو متصادم منظر نامے بے حد نمایاں ہیں ۔ مثلاً نظم "رُت مالا" کا ایک منظر :

"دھند میں ڈوبے بھیگے جنگل ــــ راز بھرے آواز بھرے"

اسی نظم میں، بیرونی منظر نامے کے مقابل شعریٰ کے کردار کا خود اپنا احساس ۔ ایک سوال کی صورت یوں ظاہر ہوتا ہے :

"مکتی مکتی
نہیں نہیں یہ نرم ہوا

(رت مالا)

شفیق فاطمہ شعریٰ نے اپنی نظم کو تصادم کی اس کائنات میں باطنی احساس کی قوت کا اعلامیہ بنایا ہے ــــ مثلاً ان کی نظم "بازگشت" کا ایک پہلو جو کسی ڈرامے کے منظر نامے کی طرح سامنے آتا ہے :

"نغمہ زارِ درد کی جانب چلے ہم

ایک بھی ذرّہ نہ کچلا جائے اس رفتار سے

نغمہ زارِ درد کی جانب چلے ہم
کُنج میں پیڑوں کے سورج جھانکتا تھا
کوہساروں سبزہ زاروں میں جھلکتی روشنی کا جشن تھا

یہ منظر وہ ہے جو ظاہری کائنات کے استعارے کو نمایاں کر رہا ہے اس استعارے کے مقابل، باطنی احساس کا اعلامیہ ہے، جسے شعری یک زبردست قوّت تصوّر کرتی ہیں:

"کوئی شکتی ہم میں ہے
جو یوں ہمیں پامال پا کر ہنس سکے
یہ ہمیں آغاز ہی سے ختم کرتے پرتلی تھی
پیا ہے۔ پھر خود ہی مجاور بن سکے، انجام کار
احتجاج اس کی جو اک شکتی ہے، مجھ میں
کس قدر پُر شور ہے ——— (بازگشت)

وجود اور اس وجود کے احساس کو ایسے استعاراتی اسلوب میں پیش کیا ہے، گویا دنیا کے گلوب اور تاریخ کے اوراق کو ایک دوسرے میں تحلیل کر دینے کے بعد ان عناصر کو سیّال پانیوں کی رَو میں بہا دیا گیا ہو اور اسی بہتی ہوئی رَو کے مختلف روپ، اشاراتی منظر اور صداؤں کے درمیان سے حقیقتِ عظمیٰ کو شناخت کرنے کی جستجو کی جائے۔ اس طویل نظم کے کچھ اقتباسات سے، بات واضح ہو سکتی ہے مثلاً:

پھر پہل سنگ باری کی کرنے
بڑھے کون پاک آستیں سب سے آگے
خموشی؟
خموشی نہیں ——— !
چشم پوشی یہ بازی نہ ہارے

ذات و کائنات کی کشمکش، ہمیشہ ہی شاعری کا موضوع رہی ہے لیکن بیسویں صدی میں یہ موضوع اتنا شدید اور اتنا ہمہ گیر ہوگیا ہے کہ تمام اہم شعرا کے یہاں یہ موضوع سب سے بڑی کشمکش کی حیثیت سے نمایاں ہوتا ہے۔ ہمارے زمانے میں زمین اور آسمان کے درمیان فاصلے ہی کم نہیں ہوئے بلکہ وہ اسرار اور وہ عقائد بھی معدوم ہو گئے ہیں جن پر تخلیقِ کائنات کے تصوّرات اور فلسفوں اور روحانی عقاید کی اساس قائم تھی۔ اس کائنات گیر شکست وریخت نے جہاں عوامی سطح پر ALIENATION کا مسئلہ پیدا کیا ہے، وہیں بیسویں صدی کے فن کار کو روحانی نوعیت کی تنہائی اور گم شدگی کے احساس سے بھی دوچار کیا ہے۔ شعریٰ نے اپنی نظموں میں بیسویں صدی کو ایک ایسی رات کی علامت میں پیش کیا ہے جس میں ستارے اور سیارے تو ہیں لیکن تخلیق کار کا احساس روشنی کے لیے اور روشنی کی نمود کے لیے ترس رہا ہے۔ مثلاً:

اکیلے پن کی بکھرتی ہوئی نمود جسے
ملا ہے گہرے سمندر کا خود کلام نشہ
جواز اس کے لیے ساحلِ تمنّا کا
شناخت کے لیے اپنی کوئی نشاں مانگیں (شب نامہ)

شفیق فاطمہ شعریٰ کے تخلیقی احساس کی بنیادی کلید، وہ روحانی احساس ہے۔ جس کے ذریعے زمان و زماں کی عافیت کا حصول ممکن ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی نظموں میں، اور "آفاقِ نوا" کی تخلیقات میں ایک نظم "شفیع الامم" بے حد نمایاں اور بھرپور نظم ہے۔ چشمۂ ازل سے دورِ حاضر کی ابتری تک کا منظر نامہ تخلیق کرنے کے بعد شعریٰ نے اقصائے کون و مکاں کی روح کو دریافت کرنے کا جتن کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شعریٰ کی نظموں میں "شفیع الامم" کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ اس طرز و اسلوب کی نظمیں، اردو میں صلاح الدین پرویز کے علاوہ کسی دوسرے شاعر نے تخلیق نہیں کیں۔ شعریٰ نے اس نظم میں تاریخ کے گم شدہ زمانوں کو، حال کے بے اماں لمحوں کو، نسل در نسل فروغ پاتی ہوئی انسانیت کو ــــــ رفتہ رفتہ معدوم ہوتے ہوئے احساسِ عافیت کو سمیٹ لیا ہے۔

مشینوں کے بدِ مقابل مشینیں
درندے، جراثیم، عفریت —— حشرات کی نسلِ نو
یا فنا —— یا عدم —○— ہم!
کہ پھر ہم ہیں وہ، جو من و تو سے ہٹ کر ہے
دارائے ہست
ہمیں ہیں، ہماری نمودِ دگر —— صبحِ تاریخ روشن ہوئی
ہمیں ہیں، ہماری نئی آفرینش

یہ بھوبھل میں ڈوبے ہوئے شہر، قریے
کبھی ان پہ رم جھم نہ برسی ہماری پکار

بگردم کے گاڑھے کہر میں سرنگیں بناتی ہوئی
یہ چیخ انجن کی بڑھتی گئی ——
نیم خوابیدہ آنکھوں پہ ٹھنڈے چھپاکے لگاتی رہی
یخ ہوا۔

دھونکنی نشہ گاہوں کی دھونکے چلی جا رہی ہے
خبر پر خبر
سنسنی، تہلکہ دھوم دھام
دل میں اک گدگدی سی —— شماتت
زباں تک پہنچ کر رہی
ایٹمی بیڑے کی گھن گرج بن گئی

(تشقیع الامم)

"شفیع الامم" ہمارے عہد کا وہ رزم نامہ ہے جو لمحۂ موجود کا کھولتا ہوا جہنم بھی ہے، اور اس گم گشتہ روحانی عافیت کے وجود کا اعتراف بھی جسے شفیع الامم کہا جاتا ہے شفیق فاطمہ شعریٰ نے اپنی نظموں کے ذریعے جدید عہد کے انسانی مطالبات کو جس استعاراتی انداز میں پیش کیا ہے وہ ان کی اپنی انفرادیت بھی ہے۔ اردو نظم کے ایک عہد کا وقار بھی اور جدید ادب کی تاریخ کا ایک باب بھی۔ شعریٰ کا مجموعہ "آفاقِ نوا" یقیناً ہماری جدید نظم کی تاریخ کے تشکیلی عہد کا شناخت نامہ ہے۔

"یہ ضرور ہے کہ ان کا (گوپی چند نارنگ) یہ خیال غلط ہے کہ مابعد وضعیاتی اور لاتشکیلی مصنفوں نے زبان یا ادب (یا متن یا معنی) کے بارے میں بالکل نئی حقیقتیں دریافت کی ہیں اور یہ کہ جو کچھ ان لوگوں نے کہا ہے سب سچ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان لوگوں کے افکار میں بعض حقائق موجود ہیں۔ لیکن انہیں مبالغہ آمیز انداز میں اور بہت سی ناقابل قبول باتوں کی آمیزش کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مابعد وضیعات اور لاتشکیل کی نوعیت اتنی انقلابی نہیں ہے جتنی نارنگ صاحب سمجھتے ہیں قدیم مشرقی و مغربی شعریات اور فلسفۂ زبان میں ایسی بہت سی باتیں موجود ہیں جنہیں مابعد وضیعات اور لاتشکیل والے بڑے زور و شور سے نئی اور انقلابی کہہ کر پیش کرتے ہیں"

(شمس الرحمٰن فاروقی۔ شب خون۔ مارچ، اپریل ۱۹۹۱ء)

"سوسیور کے بعد تمام انسانی علوم ہی بدل گئے۔ سوسیور کی بصیرتوں کے آگے دریدا، دیان، بارت وغیرہ ننھے بچے ہیں۔" (فاروقی)

"جس پال دمان اور ہلز ملر کا ذکر لوگ کرنے لگے ہیں وہ دریدا کے بغلی بچے ہیں۔"

(ایک نجی خط سے اقتباس۔ گوپی چند نارنگ)

اب انھیں ڈھونڈ چراغِ رخِ زیبا لے کر

ظ۔ انصاری

28-8-68
ماسکو

کیوں صاحب

دنیا کا وہ کون سا طریقہ ہے جس سے آپ کا شکریہ ادا کیا جاسکے؟ آپ بڑی کم یاب ہستی ہیں۔

میں یہاں جون کے پہلے ہفتے میں پہنچا تھا، تین مہینے کے لیے رک گیا۔ غالب پر میرا کام برسوں سے ناتمام پڑا ہوا تھا، اسے شائع کرانا چاہتا ہوں۔ یونیورسٹی نے واپس بلالیا۔ پھر چھٹی لے کر، لڑ جھگڑ کر آگیا ہوں۔ نومبر تک ٹھہروں گا، جب تک وہ دونوں کتابیں پریس نہ چلی جائیں جن پر میری شب و روز کی محنت لگی ہوئی ہے۔

آپ جانتے ہیں یہ سطریں جھپ سٹے میں کیوں لکھی جا رہی ہیں؟؟

سلام روستائی بے غرض نیست

ہوائی جہاز دو گھنٹے بعد اڑ جائے گا اور اسی سے یہ خط جانا ہے دست بدست۔ دو مجموعے پیشِ نظر ہیں۔ مجموعۂ مضامین، جس میں اگر آپ شامل ہوجائیں، کوئی بھی اچھا سا مضمون مرحوم پر لکھا ہے، کسی زبان میں تو میرے پتے پر بھیج دیجیے تاکہ اس مجموعے میں جو روسی زبان میں شائع ہوکر ساری دنیا میں پہنچے گا، آپ بھی شریک ہوجائیں (لکھا تو ضرور ہوگا) دوسرا موصوف کا اردو فارسی کلام تینوں زبانوں میں (اردو، فارسی، روسی) بقیدِ رسم خط۔ اس کی بلاک کتابت ہندوستان میں ہوگی اور کچھ تصاویر بھی شامل ہوں گی۔ اس میں تشریحات اور تلمیحات وغیرہ بھی شامل ہوں گی۔ ایران، افغانستان

ہندوستان اور پاکستان کے علاوہ یہ منتخبہ کلام خود یہاں بھی بڑی تعداد میں شائع ہوگا۔ اگر اس سلسلے میں کوئی مشورہ دے سکیں تو سبحان اللہ۔

کیا آپ یہ کر سکتے ہیں کہ اوپر دی ہوئی اطلاع کا حوالہ دے کر ٹیچے کے پتے پر خط (ٹائپ شدہ) بھجوا دیں اور انھیں بتا دیں کہ اس مجموعے کا ہمارے ملک میں استقبال کیا جائے گا اور اس کی بڑی اشاعت ہوگی۔ ان کا اور ہمارے ساتھ کے کام کرنے والوں کا حوصلہ بڑھ جائے گا۔ مگر دونوں کام (اپنا مضمون اور اس اطلاع کا رسمی خط) ذرا جلدی ہی کیجیے گا۔

ظ

20-2-1971
ماسکو

بھائی میرے،

صرف دو ایک جملے کی خاطر یہ سطریں لکھ رہا ہوں! کہنا یہ ہے کہ "سوغات" نکال کر آپ نے جو عظیم الشان کام کیا ہے۔ اس کی صحیح قدر اب ہوئی ہے مجھ کو، جب میں نے اس کے تین نمبر حرفاً حرفاً پڑھے ہیں۔ دل سے بے اختیار داد نکل رہی ہے اور محسوس ہو رہا ہے کہ اگرچہ "سوغات" کی پیش قدمی کی بدولت 'شب خون' اور 'اوراق' وجود میں آئے لیکن کوئی مردِ ہنر پیشہ اس دانائی، توازن، دور بینی اور باریک بینی سے یہ بارِ امانت نہ اٹھا سکا۔ نظم تو نظم، آپ نے جدید نظم نمبر کا جو اڈی ٹوریل لکھا ہے، وہ بجائے خود ایک بیش قیمت نثر پارہ ہے۔ سبحان اللہ! سات آٹھ برس پہلے جب ایسا لکھتے تھے تو اب اگر وہ سلسلہ جاری رہتا، اردو کو اس نثر کی صورت میں کیا کچھ مل چکا ہوتا! یہ نمبر ہر اعتبار سے دستاویزی کتابوں پہ بھاری ہیں۔

میں اس اڈی ٹوریل کے ذریعے، یہاں آپ کو متعارف کرانے کے سلسلے میں، ایک اقتباس ترجمہ کر کے مضمون میں شامل کر رہا ہوں۔ سمجھ میں نہیں آ رہا کہ کن

لفظوں میں اس کارنامے کی داد دوں جو "سالار"[1] نے غصب کر لیا۔

خشتِ ما سرمایۂ تعمیرِ غیر!

جب میں آپ سے ۴۲ء کے اپریل مئی میں ملا تھا واں، تب تک آپ کی اس غیر معمولی صلاحیت کا بھید نہ کھلا تھا، اعتراف کرتا ہوں۔ یہ جانور جس کا نام روزنامہ ہے راتوں کی تنہائی میں آدمی کی دماغی اور تخلیقی صلاحیت پر اس طرح دانت مارتا ہے جیسے چوہا کہ جوں جوں کترتا جاتا ہے، مارفیا کا اثر بڑھ کے آدمی کو بے حس بناتا جاتا ہے اور خود کترے جانے والے کو اندازہ نہیں ہو پاتا کہ کتنی ایڑی کھائی گئی۔ پتہ نہیں غالب کا پاؤں کس چوہے نے کاٹا تھا۔ یا یہ محض تخیلی تجربہ ہے جو انھوں نے یوں کہا:

زخمی ہوا ہے پاشنہ ہائے ثبات کا
نے بھاگنے کی گوں، نہ اقامت کی تاب ہے

آپ پر یہ وقت یا تو گزر چکا ہو گا یا گزر رہا ہو گا۔ کیوں کہ محمد علی کے وزارت سے سبکدوش ہو جانے کے بعد آپ کو خیال آیا ہو گا کہ اور اگر اس وقت اسمبلی میں ہوتا تو؟ جائیے جائیے آپ بھی ادھر ہی جائیے۔

برو برو کہ ازاں سو بیا بیا گویند

میں یہاں، مئی ۷۲ء تک ہوں اور پورے افریقہ کا چکر کاٹتا ہوا کہیں جون کے خاتمے پر بمبئی پہنچوں گا۔ ذریعۂ معاش اور پتہ "وہی کہ جو تھا"

آپ کے ہمدمِ دیرینہ، جن کا نام فی الحال بھول گیا ہوں، ملتے ہوں تو انھیں میرا سلام کہیے گا۔ ان کے ساتھ بہت بیری ہی ہے۔ بچے کتنے ہوئے؟ بیوی بخیریت؟

والسلام مع الاکرام

ظ۔ انصاری

---

[1] روزنامہ سالار کی طرف اشارہ ہے جو سوغات بند کرنے کے بعد جاری کیا گیا تھا۔

نوٹ : ظ۔ انصاری ۶۴ء میں بنگلور آئے تھے۔ کئی دن رہے بہت وقت ساتھ گزرا۔ نہ انھوں نے کبھی سوغات کا کوئی ذکر کیا اور نہ میں نے۔ سات برس کے بعد کہیں سے کچھ شمارے ہاتھ لگے تو اس کے بعد یہ خط لکھا۔ اس خط کو شائع کرنے میں مجھے کچھ زیادہ ہی تامل تھا لیکن کچھ دوستوں کے اصرار پر اسے شائع کر رہا ہوں کہ اس سے ظ کی شخصیت پر روشنی پڑتی ہے۔

(ایاز)

5-4-1971

ماسکو

برادر،

۸ ارمارچ کا خطِ شکست آج ۵ راپریل کو ملا۔ اٹک اٹک کر پڑھا اور آپ کی فتوحات کا حال معلوم کرکے اپنا وزن کرایا تو دو چلّو خون بڑھ چکا تھا۔

کل صبح باہر جارہا ہوں۔ پرانے مخطوطے دیکھنے ہیں۔ پندرہ دن میں واپسی ہوگی۔ حکم سرآنکھوں پر۔ اگر آپ کے حکم کی تعمیل نہ کی تو صاحب، آخر ایک دن خدا کو منہ دکھانا ہے۔

کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟

آگے آپ کی مرضی، چاہیں مضمون چھاپیں، چاہے نہ چھاپیں۔ جس قابل پائیں ویسا ہی سلوک کریں۔ نہ شکر، نہ شکوہ۔ [نہ جوابِ شکوہ]

سوویٹ لینڈ کے مختلف زبانوں میں جو پرچے دلّی سے نکلتے ہیں اس میں (انگریزی سے قطعِ نظر) اردو والے میں جو عبارت بطورِ سفرنامہ شائع ہوئی ہے، وہ ذرا ایک نظر دیکھ لیجیے۔ اس میں NEWS کی بوباس پائیے تو اتنا حصّہ نکال کر شائع کردیجے۔ "سالارتیں"۔

بھائی مجھے یہ مضمون لکھنا ذرا بھاری پڑے گا۔

پندرہ دن مطالعہ (وقتِ محنت ۶ گھنٹے۔ فی گھنٹہ ۲۰ روپے)

1800/- = ۲۰ × ۶ × ۱۵

ٹیپ ریکارڈنگ (ملاقاتیں شاعر لوگ سے) ۴ گھنٹے - فی گھنٹہ ۵ روپے

ٹیپ ۱۰ روپے = 35/-

لکھت - ۵ دن (۵ گھنٹے روزانہ - فی گھنٹہ ۲۰ روپے)

500/-

ڈاک خرچ = Rs 1-55

یہاں کی بدنامی (حیثیت عرفی وغیرہ) اور رنجشیں - جو بھی قیمت لگائیے -

۵۵ پیسے چھوڑتا ہوں - باقی کا

L.C بینک میں کھول دیجیے -

1800
500
35
1-55
2336-55

کہیں جون تک یہ مرحلے طے ہو سکیں گے - والسّلام اور بیوی کو وعلیکم السّلام،
اور بچّوں کو خیر الانام،

فقط

ظ - انصاری

(ماسکو)

بمبئی 23-11-88

۲۳ رنومبر ۸۸

۳ ردسمبر کو ڈاک میں ڈالا

سوامی ایاز اپّا!

(پہلے اپنا میم صاب کو سلام بولیے!)

اس بار بھی وہی ہوا - بنگلور کا سفر آپ کی زیارت کے سبب سوارتھ ہو گیا اور جی چاہا کہ ایک آدھ چکّر اور ایسا ہی رہے - اتنا زیادہ جنوب نہ ہوتا تو وہیں بنگلہ بنواتا اور رہ پڑتا - ہمّت کی کمی ہے ورنہ آپ کی ہمسائگی نعمت ہے ایک!

برادر،

وہ لڑکی (شائستہ یوسف) شاعرہ تو سچ مچ کی شاعرہ نکلی - میں نے اس کا مجموعۂ کلام

"گلِ خودرو" پڑھا - ۳ گھنٹے ریل کے سفر میں پڑھ ڈالا NOTES بھی وقتی طور پر [اندر کی طرف] لکھ لیے صفحہ ۴۳ اور صفحہ ۳۹ کی دونوں نظموں میں دل و جان سے شریک ہوگیا۔ اس کیفیت سے خوب آگاہ ہوں مگر بیان اتنا شائستہ بیان پر شاعرہ کر سکی۔ خوب! - (کتاب کوئی لے گیا ورنہ پورا تبصرہ آپ کو نقل کرکے بھیجتا)

اس لڑکی سے کہیے کہ شعر کہنا نہ چھوڑے۔ نثر لکھے، جو جی میں آئے لکھے۔ مگر "صاحبدلان" کے قبیلے سے ہے تو اس کا ٹیکس ادا کیے جائے۔ اس کا علاج بالمِثل ہی ممکن ہے۔ بس! آپ جولسکے توں۔ ذرا اور ترقی یافتہ اور جوان تر، ملے۔ سبحان اللہ! قرۃ العین کے ناول "گردشِ رنگِ چمن" پھر لکھ ہی ڈالیے۔ کسی نے جی لگا کر لکھا نہیں اب تک۔

بنگلور یونی ورسٹی میں جو صاحب صدر شعبہ اُردو عبد الاحد یا مولانا خلیل ہیں۔ (عبد اللہ صاحب) ان کو بمبئی سے کئی بار فون کیا گیا کہ ظ۔ انصاری کو وہاں خبر کردیں کہ اکولہ والا جلسہ ملتوی ہوگیا جو ۱۶ر اکتوبر کو ہوا تھا۔ انھوں نے کچھ فکر نہ کی۔ (فقیر کے لیے نامحرم رہے) ورنہ خبر ہو جاتی تو زندگی کے ۶۰ گھنٹے برباد ہونے سے بچ جاتے۔ میں اکولہ پہنچا اور منھ اٹھائے واپس بمبئی آیا۔ "خیر سے بدھو گھر کو آئے" فقط والسلام

ظ۔ انصاری

○

ضمیر الدّین احمد

۱۳ر دسمبر ۸۹ء
لندن

مجتبیٰ ایاز۔ نیا سال مُبارک
قصّہ لمبا ہے۔ مختصراً بیان کر رہا ہوں۔

۸۶ء میں نیویارک میں بنگلور کے ایک صاحب سے ملاقات ہوئی۔ پوچھا۔ آپ محمود ایاز کو جانتے ہیں۔ بولے۔ وہ تو میرے پڑوسی ہیں۔ مگر تمھارا پتا اُن کے پاس نہیں تھا۔ پھر ۸۸ء میں یہاں لندن میں بلراج مینرا سے ملاقات ہوئی۔ اُنھوں نے وعدہ کیا کہ دلّی پہنچ کر تمھارا پتا لکھیں گے۔ مگر نہیں

۸۸ء میں ان سے دلّی میں ملاقاتیں ہوئیں۔ لیکن ہر بار دہی جواب کہ ڈھونڈ رہا ہوں۔

اسی برس پاکستان میں غلام احمد سے رابطہ قائم کرنے کی تمام کوششیں ناکام ہوئیں۔

تب پرانے کاغذات میں تمھارا پتا ملا، خط لکھا۔ لیکن والدہ کی علالت کے سلسلے میں اس برس مئی میں کراچی گیا اور غلام احمد کو دیکھنے ہسپتال گیا تو انھوں نے بتایا کہ وہ پتا تو کب کا بدل گیا اور وعدہ کیا کہ اچھے ہو کر گھر پہنچیں گے تو پتا دیں گے۔ میں والدہ کی علالت کے سلسلے میں مشغول ہو گیا اور ادھر غلام احمد کی سناؤنی آگئی۔

تب شمس الرّحمٰن فاروقی کو لکھا۔ انھوں نے اب پتا بھیجا ہے تو یہ خط لکھ رہا ہوں۔

جواب دو تاکہ ٹوٹے ہوئے رشتے کو جوڑا جائے۔

منتظر اور خیر اندیش

ضمیر الدّین احمد

لندن
۱۵ر اگست ۱۹۹۰ء

برادرم محمود ایاز۔ آداب

آپ کا ۵ر اگست کا خط ملا۔ بیان نہیں کر سکتا کہ کتنی خوشی ہوئی۔ میں تو سمجھ بیٹھا تھا کہ میرا دوسرا خط بھی آپ کو نہیں ملا۔ جس میں جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے۔ میں نے لکھا تھا کہ اس سے پہلے ایک خط آپ کے پرانے پتے پر بھیج چکا ہوں۔

۸۸ء میں ہندوستان میں تھا تو بلراج مین را سے کئی بار آپ کا پتا مانگا۔ وہ آج کل آج کل کرتے رہے۔ مگر دیا نہیں۔ اور اس وجہ سے بنگلور جانا نہ ہو سکا۔ پھر ۸۹ء میں کراچی میں غلام احمد سے۔ خدا انھیں غریق رحمت کرے۔ ہسپتال میں ملاقات ہوئی اور انھوں نے وعدہ کیا کہ ٹھیک ہو کر گھر پہنچ جائیں تو نیا پتا دیں گے۔ مگر وہ ملاقات آخری ملاقات

ثابت ہوئی۔ خدا بھلا کرے شمس الرحمٰن فاروقی کا انھوں نے پتا فراہم کردیا۔ اور اس طرح خط و کتابت کا یہ سلسلہ جاری ہوا۔ اور ہوا ہے تو جاری رہنا چاہیے۔

یہ جان کر خوشی نہیں۔ بہت خوشی ہوئی کہ "سوغات" پھر نکل رہا ہے۔ پہلے شمارے کے لیے ایک نہیں دو افسانے آپ کو بھیجوں گا۔

آپ کو اپنی کتاب "خاطرِ معصوم" کی ایک جلد الگ سے بھیج رہا ہوں۔ رسید سے مطلع کیجیے گا اور ممکن ہو تو نئے "سوغات" میں اس پر تبصرہ شائع کیجیے گا۔

میری "امریکی پس منظر میں لکھی ہوئی" کوئی چیز "نیا دور" میں نہیں چھپی۔ دراصل گزشتہ ۲۷-۲۸ برسوں میں میری صرف ایک کہانی "نیا دور" میں شائع ہوئی۔ اور یہ وہی کہانی ہے جو آپ نے "شب خون" میں پڑھی۔ یعنی "ہرجائی" شمس الرحمٰن نے یہ کہانی "نیا دور" ہی سے مستعار لی۔ معلوم ہوتا ہے کہ آپ کے ذہن میں وہ کہانی بھی ہو۔ ان دو افسانوں کے علاوہ جن کی آپ نے اتنی تعریف کی ہے "شعور" ہی میں شائع ہوئی تھی۔ اور جس کا عنوان "نیویارک کی ایک شام ہے۔" یہ کہانی بلحاظ اس ہے مگر لکھی گئی تھی "تشنۂ فریاد" کی ضد کے طور پر جو ان دو افسانوں میں سے ایک ہے اور میں نے مین را کو صاف صاف لکھ دیا تھا کہ یہ کہانی "تشنۂ فریاد" کے فوراً بعد ببیں تفاوتِ رہ از کجاست تا بہ کجا کے انداز میں چھاپی جائے۔ مگر انھوں نے اسے الگ شائع کرکے کباڑا کردیا۔ امریکی پس منظر میں کوئی اور چیز میں نے نہیں لکھی۔

"یوپی کے مسلمان متوسط طبقے کے کردار اور ماحول"۔ عجیب اتفاق ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہی بات تقریباً انہی الفاظ میں اپنے ایک خط میں لکھی تھی۔ یہ درست ہے کہ یوپی سے چالیس بیالیس سال تک دور۔ بہت دور رہنے کے باوجود میں اب بھی ان کرداروں کے ساتھ اور اس ماحول میں بہت COMFORTABLE محسوس کرتا ہوں۔ مگر "پہلی موت"۔ "سوکھے ساون" "ہرجائی" اور "تشنۂ فریاد" کی ٹکر پر میں "رگِ سنگ" "گلبیا" "یادِ یاراں" اور "بہلا گاہک" پیش کرسکتا ہوں جن کے

○ ضمیر الدین احمد کی یہ کہانی "یکے از الف لیلہ" ۱۹۶۲ء میں "نیا دور" میں شائع ہوئی تھی جو انھیں یاد نہیں رہی۔ ایاز

نہ کردار یوپی کے مسلمان متوسط طبقے کے ہیں اور نہ جن کا ماحول شاید افسانے آپ نے پڑھے نہیں یا پڑھے ہیں تو بھول گئے۔ بہرحال آپ کی رائے کی میں بہت قدر کرتا ہوں۔

ایک مجموعہ دیوناگری رسم الخط میں ۸۵ء میں شائع ہوا تھا۔ دوسرا بہ عنوان "سوکھے ساون" اس ماہ کراچی سے شائع ہو جانا چاہیے تھا۔ مگر نہ معلوم کیوں شائع نہیں ہوا۔ امید ہے کہ اسی سال شائع ہو جائے گا۔

میں نے ۸۴ء میں VOA سے استعفیٰ دے کر باقی زندگی لکھنے کے لیے وقف کرنے کا فیصلہ کیا تھا۔ سوا آٹھ افسانے۔ دو ترجمے اور "خاطرِ معصوم" لکھی اور ایک ناول کے کوئی اسّی نوّے صفحے۔ پھر بیماری نے آ لیا۔ ڈاکٹروں نے پھیپھڑوں کا کینسر بتایا اور کہہ دیا کہ یہ قسم نہ صرف INCURABLE ہے بلکہ UNTREATABLE بھی اور یہ بھی کہ پانچ چھ ماہ بعد آخری سفر کا مرحلہ شروع ہو جائے گا۔ لیکن SECOND OPINION لی گئی اور امریکہ جا کر THIRD OPINION تو خاصا اختلافِ رائے نکلا۔ یعنی ان ڈاکٹروں نے کہا کہ سرجری تو ممکن نہیں کیوں کہ کینسر پھیپھڑے سے پھیل کر LYMPH NODES تک پہنچ گیا ہے مگر CHEMOTH-EROPY کے ذریعہ PROLONGATION OF LIFE کا پچاس سے ستّر فی صد تک امکان ہے۔ یعنی سال سے دو سال تک اور۔ سو اب یہی علاج ہو رہا ہے۔ جو اکتوبر تک جاری رہے گا۔ مکمل صحت یابی کے کیس بہت کم ہیں مگر بالکل نایاب بھی نہیں شاید میری قوتِ ارادی کچھ کام کر جائے۔

گزشتہ موسمِ سرما میں ہندوستان جانے کا ارادہ تھا مگر بیماری کی وجہ سے نہ جا سکا۔ اگر ڈاکٹروں نے اجازت دی تو آئندہ جنوری یا فروری میں جانا ہوگا اور اس بار بنگلور ضرور جاؤں گا تاکہ آپ سے ملاقات ہو اور میرے بھی "چند دن اچھے نکل جائیں"۔

جواب کا انتظار رہے گا

پیار کے ساتھ

ضمیر

لندن
۵ ستمبر ۱۹۹۰ء

برادرم۔ آداب
آپ کا ۲۵۔ اگست کا خط ملا۔
"رگِ سنگ" کے علاوہ "پاتال" اور "رانگ نمبر" ہمراہ ملفوف ہیں۔ ناول کے اب تک کے تحریر شدہ حصے موجودہ شکل میں شائع تو ہو سکتے ہیں مگر ستر بھتر صفحے صاف کر کے لکھنا اس وقت میرے لیے ممکن نہیں۔ میرا مطلب ہے کہ صحت اس کی اجازت نہیں دے گی۔ مزید برآں CHEMOTHEROPHY جو بہت DISTRESSFUL علاج ہے۔
ہاں یہ ممکن ہے کہ کوئی ایک ٹکڑا صاف کر کے بھیج دوں۔ یہی دس بارہ صفحے لکھیں۔
امید ہے کہ "خاطرِ معصوم" پڑھ ڈالی ہو گی۔ مناسب سمجھیں تو اس کا کوئی جز "سوغات" میں شامل کر لیں۔ اور اس پر تبصرہ بھی۔ رائے کا انتظار ہے۔
ایک پورٹریٹ کے دو پرنٹ بھیج رہا ہوں۔ ایک ہلکا۔ ایک گہرا۔ مشکل یہ در پیش ہے کہ تازہ ترین فوٹو سب کے سب کلر میں ہیں اور آپ کو شاید بلیک اینڈ وھائٹ درکار ہوں گے۔ یہ فوٹو بھی کلر سے بلیک اینڈ وھائٹ NEGATIVE بنوا کر پرنٹ کروائے ہیں اس لیے اچھے نہیں۔ شاید آپ کا PRINTER ان کے ساتھ کوئی کاری گری کر سکے۔ اچھے بلیک اینڈ وھائٹ جو میرے پاس ہیں وہ جوانی کے زمانے کے ہیں۔ کوشش کروں گا کہ بہتر فوٹو بھیج سکوں۔

ہاں۔ "یکے از الف لیلیٰ" بھی امریکی پس منظر کا افسانہ ہے۔ مگر اتنا گیا گزرا نہیں جتنا کہ "شعور" والا افسانہ۔ میں اپنے افسانوں کے معاملے میں بھی بہت سخت گیر ہوں کل چالیس بیالیس لکھے ہیں مگر مجموعوں میں صرف ۲۴۔ ۲۵ شامل کر رہا ہوں۔ باقی ردی کی ٹوکری میں۔ ان دو افسانوں سمیت۔
یہاں جو ادیب قسم کے لوگ ہیں ان سے میرے کوئی خاص مراسم نہیں۔ بس مشتاق احمد یوسفی۔ افتخار عارف اور جتیندر بلّو سے یاد اللہ ہے
دو بیٹے ہیں۔ بڑے امریکا کی CITIBANK میں VICE PRESIDENT ہیں

اور آج کل نیویارک میں POSTED ہیں۔ چھوٹے شکاگو یونیورسٹی میں انگریزی کے ASSTT PROFESSOR ہیں ۔ لیکن میری علالت کی وجہ سے انھوں نے یہاں کی YORK یونیورسٹی کی ملازمت قبول کرلی ہے اور شکاگو یونیورسٹی سے دو سال کی چھٹی لے لی ہے ۔ آپ کے بچّے کہاں ہیں اور ان کے کیا شغل ہیں ؟

دعا کیجیے کہ بنگلور جانے کے قابل ہو جاؤں ۔

خیراندیش

ضمیر الدّین احمد

لندن

۱۵ ر اکتوبر ۱۹۹۰ء

برادرم

آداب

آپ کا ۲۵ ر ستمبر کا خط مل گیا ۔ افسانے آپ کو پسند آئے ۔ خصوصاً پاتال ۔ پاتال پڑھ کر اقبال کا شعر[1] آپ کو واقعی بہت برمحل یاد آیا ۔ آپ کی رائے کے مطابق پہلے مصرعے کا کوئی بھی ٹکڑا عنوان ہو سکتا تھا ۔ لیکن اب یہی رہنے دیجیے ۔

مجروح کا شعر[2] بھی مزا دے گیا ۔ پہلے میری نظر سے نہیں گزرا تھا ۔ لیکن "خاطرِ معصوم" والے شعر[3] کی بات الگ ہی ہے ۔

آپ کے اس خیال سے مجھے بھی اتّفاق ہے کہ اردو و فارسی شاعری کا اچھا مطالعہ اچھی اُردو نثر لکھنے کے لیے بھی ضروری ہے ۔

---

[1] ہے نقش اگر باطل تکرار سے کیا حاصل
کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی

[2] دلِ سادہ نہ سمجھا ماسوائے پاک دامانی
نگاہِ یار رکھتی ہے کوئی افسانہ برسوں سے

[3] مجھے یہ وہم رہا مدّتوں کہ جرأتِ شوق
کہیں نہ خاطرِ معصوم پر گراں گزرے (جگر)

امید نہیں کہ جنوری میں نکل سکوں۔

آپ کا

ضمیر

مجتبیٰ ایاز

لندن

۱۶ر دسمبر ۱۹۹۰ء

آداب

آپ کا خط بڑے انتظار کے بعد ملا۔

ہندوستان کی طرف۔ یا کسی بھی طرف نکلنے کا امکان صفر کے برابر ہے۔ کیوں کہ ڈاکٹروں نے جواب دے دیا ہے۔ اس لیے شاید نیا "سوغات" بھی دیکھنے کو نہ مل سکے۔ اگر بلراج مین را سے خط و کتابت ہو تو اسے علالت کی اطلاع دے دیں۔ "نیا دور" والے چپ ہیں۔

یہ خبر اچھی ہے کہ آپ کو اچھا RESPONSE ملا ہے اور مل رہا ہے۔ کیوں نہ ہو "سوغات" تو بڑا معیاری پرچہ تھا۔

اس خط کو رسید ہی سمجھیے۔ تفصیل سے لکھنا میرے لیے اس وقت مشکل ہے۔ ناول کا باب بھی اب نہیں بھیج سکتا۔

آپ کا

ضمیر

کیا یہ ممکن ہے کہ میں ہوں یا نہ ہوں میرے افسانوں کے انتخاب کی اشاعت کی ذمے داری آپ قبول کریں۔ اخراجات جو بھی ہوں گے وہ میں/ ہم پائی پائی برداشت کریں گے۔ مگر کتاب نہایت اچھی چھپے اور تقسیم کار مکتبۂ جامعہ ہو تو بہت اچھا۔ ورنہ اور بھی کوئی صورت ہو سکتی ہے تقسیم کار کی۔

ضمیر

خط

عزیز حامد مدنی

کراچی
۹ جولائی ۶۲ء

برادرم

خبر یہ ملی ہے کہ آپ ان دنوں بمبئی میں ہیں۔ مگر میں آپ کو بنگلور کے پتے پر لکھ رہا ہوں۔ آپ کے تفصیلی احکامات پر میں نے غور کیا اور دیکھتا ہوں کہ اپنی بے عملی کے باوجود آپ کی ساری باتوں میں جو وزن ہے وہی زندگی ہے۔ مگر کیا ہی کیا جاسکتا ہے، آدمی اتنا ہی کرتا ہے جتنا اس سے ہوسکے یا ہو جائے۔ کتابیں کس طرح نکل رہی ہیں اس بات کی مجھے کچھ زیادہ خبر نہیں ہے۔ میں نے آپ کے بھیجے ہوئے پتے پبلشر کو دے دیے تھے اور انھوں نے فوراً خط و کتابت جاری کی تھی اب نہ جانے کیا ہوا۔

ریویو کے لیے ہندوستان پاکستان میں جو ناقدین ہوسکتے تھے ان سب تک کتابیں گئیں۔ کسی کو ملیں کسی کو نہیں ملیں۔ جو ریویو آئے ہیں۔ وہ یہ ہیں۔ سات رنگ شمیم احمد (برادر سلیم احمد) جنگ۔ افکار۔ مجتبیٰ حسین MORNING NEWS ریڈیو پر جمیل جالبی صاحب۔ ایک غیر مطبوعہ مضمون سلیم احمد۔ ایک آدھ چھوٹا موٹا اور کہیں ہوگا۔ میں نے کوئی رسالہ کوئی میگزین ایسا نہیں چھوڑا تھا جہاں کتاب نہ بھیج دی ہو۔ بیشتر ریویو دشتِ امکاں یا میری شاعرانہ صلاحیتوں پر ہیں۔ یا ادھر ادھر کی باتیں ہیں۔ میں کہہ نہیں سکتا دشتِ امکاں کب آئے گی۔ اس میں میں نے ۲۳ غزلیں ۳۳ نظمیں رکھی ہیں۔ بیشتر کلام ۵۴ - ۶۲ء تک ہے۔ ایک اور چھوٹی سی کتاب ۳۵ غزلوں اور ۲۰ نظموں کی مرتب کی ہے۔ میرا خیال ہے "دشتِ امکاں" کے ساتھ ہی اس کتاب کے شائع ہونے میں کوئی ہرج نہیں ہوگا۔ کتابوں کے اشتہارات میں نے مختلف رسالوں میں دیے ہیں۔ یعنی دشتِ امکاں اور چشمِ نگراں کے۔ تیسری کتاب کا نام میں "نخلِ رہگزار" رکھنا چاہتا ہوں، معلوم نہیں کیسا ہے۔ چند غزلیں سوغات کے لیے میں آپ کے چھوٹے بھائی صاحب کو دے دوں گا۔ انھوں نے ٹیلی فون کیا تھا ـــــ ہاں "چشمِ نگراں" کے

متعلق میں بھول گیا۔ راشد اور وقار عظیم نے کچھ تعریفی جملے لکھے تھے۔ نیا دور نے آپ کے جدید نظم نمبر کے بعد جو جدید نظم نمبر نکالا ہے دل چسپی سے خالی نہیں ہے۔ آپ تک نہ پہنچا ہو تو بھجوا دیا جائے۔ حلقۂ ارباب ذوق میں ان دنوں کچھ تازہ مضامین پڑھے جاتے ہیں۔ ادھر کے رسائل آپ دیکھ ہی لیتے ہوں گے۔ غالباً سویرا کا بھی کوئی نیا نمبر نکلا ہے۔ میں اچھا ہوں۔ آپ خیریت سے آگاہ کریں اور وہاں کے حالات کا بھی کچھ پتہ چلے۔

مدنی

تاریخ اپنے آپ کو دہرا رہی ہے

"۵۷ء کے غدر کے بعد مسلمان شکست تو ضرور کھا گئے تھے۔ مگر روحِ حیات بڑی سخت جان چیز ہے وہ ایسی آسانی سے نہیں مرتی۔ چند سال کے تعطل کے بعد وہ بقا کے نئے طریقوں کی تلاش میں لگ گئی اور بقا کا ایک ہی طریقہ تھا کہ اپنے اندر کچھ ترمیم و تنسیخ اور ردّ و بدل کر کے نئے حالات سے مطابقت پیدا کی جائے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ اپنی خودی کا احساس محض خارجی حالات کے دباؤ سے تبدیلیاں منظور کر لینے میں اپنی ہیٹی سمجھتا تھا۔ چنانچہ مسلمانوں کے شعور میں تبدیلی اور جمود بقا اور فنا کے درمیان جنگ جاری تھی اس انداز نظر میں قومی شخصیت کا احترام اسے قائم رکھنے کی آرزو خودداری اور بہت سے جذبے جھلکتے ہیں مگر آخر میں یہ بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ یہ فنا کا راستہ تھا۔ دوسرا طبقہ ایسے لوگوں کا تھا جو تبدیلیوں کے لئے تیار تھے۔ ہم مانتے ہیں کہ یہ لوگ حقیقت پرست تھے اور انہوں نے بقا کے راستے کو بالکل ٹھیک پہچانا تھا۔ ہمیں ان کی عظمت تسلیم ہے مگر بقا کے معنی یہ نہیں ہیں کہ نئے حالات میں اپنے آپ کو اس طرح بدلیں کہ اپنی اجتماعی شخصیت ہی باقی نہ رہے۔ اصلی بقا تو یہی ہے کہ قوم کی تخلیقی صلاحیتیں بھی نہ مریں اور اپنی انفرادی شخصیت بھی باقی رہے۔ اس دوسرے طبقے کو قوم کی بقا کی بھی فکر تھی اور قوم کی شخصیت سے بھی محبت تھی مگر حالات سے مطابقت پیدا کرنے کی فکر میں ان لوگوں سے ایسی غلطیاں سرزد ہوئیں جن کا خمیازہ ہم کو اب تک بھگتنا پڑ رہا ہے۔ ان لوگوں نے غیر شعوری طور پر چند ایسے رجحانات کا آغاز کیا جن کی وجہ سے مسلمانوں کی ذہنی فکری اور تہذیبی نشوونما ایسے جاندار طریقے سے نہیں ہو سکی جیسے کہ ہونی چاہیئے تھی۔ بلکہ ہم نے اپنے تہذیبی ترکے میں سے بھی بہت کچھ کھو دیا"

(محمد حسن عسکری۔ ہمارا ادبی شعور اور مسلمان)

ہوائے دشت سے بوئے رفاقت آتی ہے

"سوغات" کا اشتہار شب خون میں دے دیا ہے۔ دعا ہے کہ اس بار آپ اُسے دلجمی کے ساتھ نکال سکیں۔ سوغات کا دورِ اوّل نئے ادب کی تاریخ کا گراں قدر حصّہ بن چکا ہے۔"

شمس الرحمٰن فاروقی

"سوغات" کی تجدید۔ ایک مژدہ ہے۔ ایسے عالم میں جب کوئی زندہ پرچہ موجود نہیں ہے۔ سوغات کا احیا ان سب کے لیے زندگی خیز خبر کی حیثیت رکھتا ہے جو سوغات کی تاریخ سے باخبر ہیں ـــــ خدا کی قسم جی خوش ہوگیا۔ آپ صرف مضمون کے لیے کہتے ہیں؛ کوئی اور ذمہ داری سونپیے اور دیکھیے کہ آپ کے عاشق آج بھی اسی طرح بھرپور جذبے کے حامل ہیں۔"

محمود ہاشمی

"نئے سال کی خوش خبری آئی کہ آپ "سوغات" کا اجرا فرما رہے ہیں۔ میرے لیے اس سے زیادہ خوشی کی بات کیا ہو سکتی ہے کہ "سوغات" پھر نکلے اور محمود ایاز فعال ہو جائیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں ہر ممکن تعاون کروں گا۔ اس وقت ایک "آواں گارد" ادبی جریدے کی جو باقاعدگی سے شائع ہو اشد ضرورت ہے۔ یہ کام سوغات کرے تو تاریخی کارنامہ ہوگا۔

گوپی چند نارنگ

اردو میں اس وقت جیسے فضول پرچے نکل رہے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اچھی تحریریں بھی مشکل سے کبھی سامنے آتی ہیں۔ "سوغات" معیار کے معاملے میں ہمیشہ ایک ذمّہ دار رسالہ رہا ہے۔ اس کا دوبارہ نکلنا بہت اچھّی خبر ہے۔"

شمیم حنفی

"سوغات" کے دوبارہ اجرا کی خبر یہاں کے ادبی حلقوں میں بہت خوشی سے سنی گئی۔ یہ آئندہ سالِ نو کا سب سے عمدہ تحفہ ہوگا۔

نیّر مسعود

پرچے کا احیا مبارک ہو۔ آپ کے لیے کوئی نئی چیز لکھنی پڑے گی کیونکہ باقی تو یہاں کے پرچوں میں شائع ہو چکی ہیں۔ سوغات کی اشاعت کی خبر سے بے پایاں مسرّت ہوئی۔ خدا آپ کو صحت و سعادت، فرصت و فراغت سے تاحیات ہم کنار رکھے۔"

عبدالعزیز خالد

آپ کا خط پا کر یوں لگا جیسے زمانے نے ایک الٹی زقند بھری ہے۔ اور میں واپس آج سے تیس برس پہلے کی فضا میں پہنچ گیا ہوں۔
یہ پڑھ کر خوشی ہوئی کہ آپ سوغات کو حیاتِ نو بخش رہے ہیں۔ یہ ایک بہت بڑی ادبی خدمت ہوگی۔

وزیر آغا

سوغات کے اجرا کی خبر سے حیرت و مسرّت ہوئی۔ حیرت اس لیے کہ آپ ترکِ ترک کی جس

منزل میں تھے وہاں سے کیسے واپس آئے؛ میری مبارکباد قبول کیجیے!

باقر مہدی

تیس سال کی مدت کیسے کیسے انقلابات کے ساتھ گزر گئی۔ آپ نے "سوغات" کے ذریعے اُردو ادب کی جو خدمات انجام دی ہیں ان کے پیشِ نظر آپ کو بھولنا ممکن نہیں تھا۔ "سوغات" کے دوبارہ اجرا کی اطلاع انتہائی مسرت کا باعث ہے۔ آفریں باد بریں ہمتِ مردانۂ تو۔ واقعی یہ آپ کی ہمت ہے کہ دُنیائے ادب کی کساد بازاری کے باوجود "سوغات" کو دوبارہ جاری کر رہے ہیں۔ میں آپ کے لیے سراپا تعاون ہوں۔ آج کل ایک مضمون لکھ رہا ہوں۔ مکمل ہو جائے تو آپ ہی کی نذر کروں گا۔ عنوان ہے۔ "معاصرانہ ادبی نظریات"۔ آپ کی اس شرط کو بھی ملحوظ رکھوں گا جو مضمون آپ کی نذر کیا جائے وہ پاکستان میں شائع نہ ہوا ہو۔

نظیر صدیقی

"سوغات" کے اجرا کی دل خوش کن خبر ملی۔ سوغات جیسے ادبی جرائد کا قرینہ تو اب خواب وخیال ہو گیا۔ نیا دور، سویرا اور سوغات ایسے پرچے تھے جن کا انتظار کھینچتے تھے۔ اب تو لکھتے ہیں اور سینت کر رکھ لیتے ہیں۔ کتاب شائع ہو تو یہ کج مج تحریریں یکجا ہوں۔ ہمارے اکثر ادبی جرائد تو تخلیق کاروں کے قبرستان ہیں۔

مرزا حامد بیگ

"سوغات" کو مدتیں گزر گئیں۔ آپ کا خط ملنے کے بعد میں نے زاہد ڈار اور انتظار حسین سے ذکر کیا تو انہوں نے بھی کہا کہ "سوغات" بھول سا گیا ہے۔ خیر اب توقع ہے کہ سارے راستے اور رابطے "سوغات" کے توسط سے بحال ہو جائیں گے۔ آپ اور وارث علوی لاہور آئیں کہ سب لوگ آپ کے

منتظر ہیں۔"

کشور ناہید

چند ماہ ہوئے ضمیرالدین احمد نے لکھا تھا کہ آپ از سرِ نو "سوغات" نکالنے والے ہیں۔ یہ سن کر مسرت ہوئی۔ آپ پہلے بھی بڑے سلیقے سے معیاری پرچہ نکالتے رہے ہیں۔ اِن دنوں تو اچھے رسالوں کا کال پڑا ہوا ہے۔ چنانچہ مسرت کا احساس کچھ اور شدید ہوا۔

محمد عمر میمن

"جو رسالے ہماری شاعری کے ابتدائی دور میں ہمارا ساتھ دیتے ہیں ان سے ایک جذباتی لگاؤ تو ہوتا ہی ہے اگر وہ عمر کے آخری اسٹیج پر پھر سے نمودار ہوں تو دوبارہ جوان ہو جانے کا احساس ہوتا ہے۔ خدا کرے یہ بات جدید شاعروں کی شاعری پر بھی صادق آجائے۔ مجھے تو آثار نظر آرہے ہیں۔ اس لیے کہ ایک نظم جو برسوں سے ادھوری پڑی تھی اور شاید ضائع ہو جاتی، آپ کی تحریک پر طبیعت پھر محنت پر آمادہ ہوئی اور اس روپ میں نکل آئی جو برسوں سے الفاظ میں اترنے کے لیے تیار ہی نہیں تھی۔ اب یہ آپ کو بھیج رہا ہوں۔"

قاضی سلیم

"ضمیر نے جا کر اچھا نہیں کیا۔ خدا کرے وہ خوش ہو۔ میرے گھر کے پاس والے قبرستان میں دفن ہے۔ میں جرمنی میں تھا جنازے میں بھی شریک نہ ہو سکا۔ دل ٹوٹا ہوا ہے۔"

○

"ضمیر کو میں بھی بہت اچھا افسانہ نگار سمجھتا ہوں۔ "پچھلی موت" (جو تم نے ہی چھاپا تھا) کے بعد ہماری دوستی بڑھی تھی اور کراچی کے بعد لندن میں بھی آخری وقت تک سلسلہ جاری رہا مگر یوں کہ سال میں زیادہ سے زیادہ دو ملاقاتیں ہوتی تھیں۔ انہوں نے اتنا کم لکھا کہ ان کے جینیس کی چھاپ اردو پر نہ پڑ سکی۔ ان کی شخصیت کا خاکہ بھی اب نہیں لکھ سکتا کیونکہ خاطر جمعی

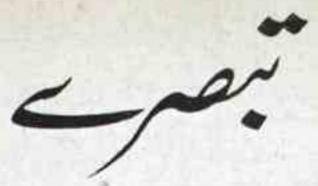
سے کام نہیں ہو رہا ہے۔ پھر ان سے پہلے سلیم احمد اور ناصر کاظمی پر لکھوں گا۔ اگر لکھ سکا مگر کسی روز تمہارے رسالے کی کسی اشاعت میں انشاء اللہ "پہلی موت" کا یادگار تجزیہ کردوں گا۔ ابھی کچھ نہیں بالکل نہیں کہ پہلی مارچ سے دو مہینے کے لئے (دل اور وزن کی وجہ سے) ڈاکٹر کے مشورے سے پرہیز پر ہوں۔ بے پا بپ بے شراب بولایا ہوا پھر رہا ہوں۔ بارہ^۱۲ دن ہو گئے WITHDRAWAL کی منزل سے۔ خدا خیر کرے۔

شب خون میں محمود ہاشمی کے مضمون کی خبر سنی تھی مگر اب تک رسالہ مجھے نہیں ملا" جواز" کے لئے آصف فرخی نے میرا ایک بہت عمدہ اور طویل انٹرویو لیا تھا۔ جب میں کراچی گیا تھا تین سال پہلے۔ اس میں ایک فقرہ یہ بھی ہے "محمود ہاشمی کی کیا اچھی نظر تھی اور کیا مطالعہ تھا۔ مگر ندیلادں پر غلط سلط مضامین لکھ کر انہوں نے اپنی عزت کم کر والی ہے" میری یہ رائے تمہاری رائے کی تائید میں ہے۔ نارنگ پر اور بھی سختی برتی ہے۔ یہ سب میرے عمدہ اور دل دار دوست ہیں اور رہیں گے مگر ان کی لغزشوں پر انہیں ٹوکوں گا ضرور

ساقی فاروقی

"... کہ بجھی ہے دلوں کی آگ" (میر)

"ظاہر میں تو آج کل کا انسان ایک دوسرے سے لڑ رہا ہے، فطرت اور کائنات سے لڑ رہا ہے۔ لیکن اس کے باطن کی تاریکیوں اور گہرائیوں میں ایک مہلک جنگ جاری ہے جو انسان ہی نہیں بلکہ سائنس کی ترقی کے پیشِ نظر خود کرۂ ارض کے وجود یا عدم کا فیصلہ کرے گی۔ یہ گم گشتہ جذبے کو دوبارہ حاصل کرنے کی لڑائی ہے۔ یہ جذبہ وہی چیز ہے جس نے حافظ سے کہلوایا تھا" کہ بے رقّتِ نہ دیدم ہیچ شے را، اس رقّت کے بغیر انسان پریوں کی سرزمین تک کو اجاڑ آئے گا۔ لیکن یہ لڑائی ایسی جاں گسل ہے کہ انسان اس سے واقف ہونے کی بھی ہمت نہیں رکھتا۔ اگر یہ پیشن گوئی کی جاتی ہے کہ اب ہمیں ادب کی ضرورت نہیں رہے گی تو انسان اس پر بڑی خوشی سے ایمان لے آتا ہے"

(محمد حسن عسکری - زوال کی زنجیر)

[تبصرے کے لیے ہر کتاب کی دو جلدیں ارسال کی جائیں۔ ادارے کا تبصرہ نگار کی رائے سے متفق ہونا ضروری نہیں]

امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخۂ برلن ذخیرۂ اسپرنگر

مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ — تبصرہ نگار: (ڈاکٹر) قاضی عبدالرحمان ہاشمی
اشاعت: ۱۹۸۷ء — قیمت: ساٹھ روپے
ناشر: امیر خسرو سوسائٹی آف امریکہ۔ شکاگو

امیر خسرو کا شمار ہمارے ان اکابرین میں ہوتا ہے جن کی شخصیت کے بیک وقت متعدد ابعاد و جہات ہیں، شاعر خسرو، نثر نگار خسرو، مزاح نگار اور دربار دار خسرو، مورخ اور سپاہی خسرو، صوفی اور موسیقار خسرو، یہ سب ایک ہی کل کے مختلف اجزا ہیں۔ البتہ یہ حقیقت ہے کہ خسرو کی شخصیت کا اصل جوہر شاعری میں کھلتا ہے، دیگر تمام شخصی جہتیں شاعرانہ حیثیت کے مقابلے میں اضافی معلوم ہوتی ہیں، خسرو کے شاعرانہ کمالات کا ارتقا جس انداز سے ہوا ہے اس میں ترکی، عربی، ایرانی اور ہندی کے باہم اتصال کے سبب ایک عجیب پراسرار جلالی و جمالی ابعاد کا اضافہ ہوا ہے۔ خسرو کی شاعری زندگی کی دھند اور سائے، روشنی اور تاریکی، انبساط اور ناامیدی، درماندگی اور شوریدگی، عشق سے ماخوذ ہزارہا کیفیات کا ایک بوقلموں عجائب خانہ ہے، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی مذکورہ بالا کتاب میں پوری شاعری کے بجائے خسرو کے صرف ہندوی کلام کو موضوع بحث بنایا ہے، خسرو کی شاعری کا یہ پہلو ہمیشہ سے ہمارے دانش وروں کے لیے کشش کا باعث رہا ہے اور خسرو سے منسوب، کہہ مکرنیاں، دو سخنے، انمل، دوہے اور گیت جو زبان و بیان اور اپنے رنگ و آہنگ کی بنا پر ایک خاص ہندوستانی کردار رکھتے ہیں

آج بھی ہمارے بزرگوں کے حافظے سے محو نہیں ہوئے ہیں۔ شاعری کی یہ عظیم روایت سینہ بہ سینہ مختلف نسلوں تک منتقل ہوتی رہی ہے جو بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ "ان سات صدیوں میں ہماری لوک روایت یا لوک ساہتیہ کا حصہ بن گیا ہے۔"

چوں کہ خسرو کی اس شعری روایت کو ابتدا میں محفوظ نہ کیا جا سکا، خسرو نے خود بھی اس کا اہتمام نہیں کیا، اس لیے یقیناً ان کے کلام کا ایک بڑا حصہ ضائع بھی ہو گیا اور بہت کچھ چیزیں باہر سے اس روایت میں شامل بھی ہوتی گئیں، خسرو شناسی سے دل چسپی بڑھنے کے ساتھ ساتھ خسرو کے ہندوی کلام سے بھی دل چسپی بڑھی ہے البتہ شکوک و شبہات کی پرت کے باعث اصل چہرے کی شناخت مشکل ہوتی رہی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی مذکورہ کتاب کے ذریعے نہ صرف یہ کہ خسرو کو پہلا مستند ہندوی شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ انھوں نے اس مطالعے کے ذریعے اُردو ادب کی ان جڑوں کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے جو زیرِ زمین بہت گہرائی میں پیوست ہو چکی تھیں، خسرو کا ہندوی کلام اپنے خالص ہندوستانی ذائقے اور مزاج کے سبب اور اس بنا پر بھی کہ اس میں لوک روایت کے جملہ اوصاف شیر و شکر کی مانند جذب ہو گئے ہیں، ادبی سرچشموں کی تلاش و جستجو کے سلسلے میں ایک نہایت قابلِ قدر اور بیش قیمت کلید کی حیثیت رکھتا ہے۔

کتاب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے پہلی بار ایک نادر نسخے کی مدد سے نہایت سائنسی اور معروضی انداز سے خسرو کے ہندوی کلام کا مطالعہ کیا ہے، پیش روؤں کے پیش کردہ نتائج پر تکیہ کرنے کے بجائے کلامِ خسرو میں موجود داخلی شہادتوں، لسانی اور معنیاتی بنیادوں پر خود اپنے طور پر نتائج اخذ کیے ہیں اور امیر خسرو کی خوب صورت پہیلیوں میں پنہاں لفظی و معنوی انسلاکات کی جس طرح وضاحت کی ہے وہ اس مطالعے سے قبل دیکھنے میں نہیں آتی۔ اس متنی تنقید کی روشنی میں پروفیسر نارنگ کا یہ دعویٰ کہ امیر خسرو ہندوی کے پہلے مستند شاعر تھے بالکل جائز اور برحق ہے۔ امیر خسرو سے منسوب پہیلیوں کے نادر نسخے کی دریافت اور اس کا تعارف پروفیسر نارنگ کا بہت اہم کارنامہ ہے۔ انھوں نے ثابت کیا ہے کہ ڈیڑھ سو سال پہلے اسپرنگر اس نسخے کو شاہانِ اودھ کے لکھنؤ کے کتب خانوں سے سینکڑوں

دوسرے نوادر کے ساتھ نکال کر اپنے ساتھ برلن لے گیا تھا۔ پروفیسر نارنگ نے ہندوی پہیلیوں کے اس نسخے کو برلن کی ایک لائبریری سے دریافت کیا ہے۔ امیر خسرو سوسائٹی آف امریکہ سے شائع ہونے والی یہ کتاب نہ صرف امیر خسرو ولٹریچر میں ایک گراں قدر اضافہ ہے بلکہ امیر خسرو کے ہندوی کلام پر سب سے مستند دستاویز کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ جاں سوزی اور جاں کاہی جو پروفیسر نارنگ کی بالعموم تمام تحریروں کا خاصّہ ہے، یہ کتاب بھی ان اوصاف کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔

آفاقِ نوا (مجموعۂ کلام) تبصرہ نگار : مضطر مجاز
مصنّف : شفیق فاطمہ شعریٰ قیمت : تیس روپے
ملنے کا پتہ : ۱۷۲۰ - اے نیا ملک پیٹ حیدرآباد - ۳۶

بیسویں صدی کی پانچویں دہائی تھی کہ اورنگ آباد (دکن) کے مرغزاروں سے دو نغمہ طرازوں کی صدا فضا میں بکھرنے لگی ــــ وحید اختر اور شفیق فاطمہ شعریٰ ــــ وحید اختر ادب و دانش کی پیچ پیچ گزرگاہوں پر کہیں کے کہیں نکل پڑے۔ شفیق فاطمہ شعریٰ نے اپنے من میں ڈوب کر ذات کا بے انت سفر جاری رکھا۔ ذات کی یہ اندرونی کائنات شاید ہمارے اطراف بکھری ہوئی اس عظیم کائنات سے کہیں زیادہ وسیع، عریض اور کشادہ ہے اور شاید یہی ذات کا روحانی سفر تھا جسے طے کرتے ہوئے اقبال نے کہا تھا:

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا

"آفاقِ نوا" اسی سفر کی روداد ہے۔ ان سترہ نظموں کو میں نے پتہ نہیں کتنی بار پڑھا۔ ان کی مترنّم بحریں، ان کی فضا بندی، لفظوں کی دروبست، چھوٹی اور بڑی موجوں کی طرح ان کے گھٹتے بڑھتے ہوئے مصرعے مجھے شاعری سے زیادہ ایک روحانی سفرنامہ لگے یوں لگا جیسے یہ لفظ قلم سے نہ نکلے ہوں بلکہ خود شاعرہ کے الفاظ میں:

شبِ قدر کے آسمان سے
پھال جھڑتے پر اُترے ہوئے حروف
یادداشت میں طلوع و غروب کا کھیل کھیلتے رہے
جو لفظ ان کی دروبست سے بنا
ان کا مرکزی روشن نقطہ

اس کا سادہ سہج مفہوم تھا (پیش لفظ)

اس طرح اپنے پیش لفظ ہی میں شاعرہ نے واضح کر دیا ہے کہ اس کا چشمۂ فیضان کیا ہے اور کہاں ہے ؟

اس میں فنا کا وہ دھڑکا بھی ہے، جو نہ رہے تو غالب کے الفاظ میں جینے کا مزہ کیا! اور جس کی لگاتار ضرب، وجود کی روپ ریکھا نکھارتی رہتی ہے ۔ اس میں اس سفّاک وقت کے نشانات بھی ہیں جو کہیں ایک لمحے، کہیں برسوں اور کہیں صدیوں کی شکل میں انسان کی رفتار پر گواہی دیتے ہیں — گھٹتے بڑھتے دن رات، بدلتے موسم گویا اس کا نقشِ پا ہیں ۔ سورج اور روشنی کے استعارے میں زندگی کی ابدیت کا یہ نقش دیکھیے :

" کنج میں پیڑوں کے سورج جھانکتا تھا
کوہساروں، سبزہ زاروں میں جھمکتی روشنی کا جشن تھا
جشن جاری ہی رہے گا تا ابد

جاری رہے !
نغمہ زارِ درد کی جانب چلے ہم ! (بازگشت)

آخری مصرع میں جو کرب ہے وہ ہر فن کار کا مقدّر ہے جو عین فصلِ بہار میں غمِ نو خریدتا ہے!

بادِ بہاراں وزید حسنِ گلِ تازہ چید
عشق غمِ نو خرید! (اقبال)

لیکن یہ سفر "نغمہ زارِ درد" پر پہنچ کر ختم نہیں ہو جاتا جیسا کہ بہت سے شاعروں اور فن کاروں کے ہاں ہم دیکھتے ہیں — یہاں شاعرہ کی روحانی تشنگی اُسے اس "نغمہ زارِ درد" سے آگے اور آگے کو ڈھکیلتی ہے :

احتجاج اس کا جو اک تشنگی ہے مجھ میں
کس قدر پر شور ہے
کس قدر پر زور ہے

نغمہ زارِ درد سے آگے لیے جاتا ہے مجھ کو
اُن فضاؤں میں جہاں
بازگشت اک گیت بن جاتی ہے اس کی
جیسے سب ٹیلے، چٹانیں اور کہستاں
سانس کے چشمے میں شامل ہیں
دھڑکتے، ذی نفس اور ہم نوا ——! (بازگشت)

یوں فن کار کی ذات فطرت سے ہم آہنگ ہوجاتی ہے۔ شاعری تو ایک بتِ ہزار شیوہ ہے، پابند، آزاد، معرّیٰ یا نثری وہ کوئی جامہ زیب تن کرے اگر "اندازِ قد" رکھتی ہے تو ہر روپ میں پہچانی جاسکتی ہے۔ تاہم اس کی بنیادی پہچان شاید اس کا آہنگ ہے۔ مشرقی شاعری میں تو اس سے مفر ممکن نہیں۔ ان نظموں کا آہنگ، نادر اور اچھوتی تراکیب، نادرہ کار امیجز اور تازہ کار امیجری سے تمتما رہا ہے۔ اس میں جہاں بہی مفرّس تراکیب ہیں وہیں ہندی آمیز سرل اظہار بھی۔ گنگا جمنی یہ زبان جو شاید ہند المانوی تہذیب کی اس برِّ صغیر کو سب سے بڑی دین ہے، شاعرہ کے ہاتھوں میں طلائے دست افشار بن گئی ہے۔ پہلے چند مثالیں فارسی آمیز تراکیب کی ملاحظہ فرمائیے —— نغمہ زارِ درد، موجِ بے ہنگامِ خندہ، سکوتِ فاصلۂ بے کنار، درِ دل درد آشنا، بلند بامِ سماعت، فسوں گزیدہ چپ کی سل، نگارندۂ روزگار، شرابورِ جان و دل، سنگستانِ جاں، شہریِ شہرِ امکاں، پناہ گاہِ اخفا، بگر سوختگانِ دوجہاں، اقلیمِ غبارِ مطافگاہِ طائرانِ آشیاں بہ باد —— اسی کے ساتھ یہ خوب صورت ہندی آمیز، دل کو لبھانے والی تراکیب بھی دیکھیے جو تمام نظموں میں زندگی کا لہو بن کر جاری و ساری ہیں:

دھول بھرا آنگن، چاہت کی رُت، ارمان کی بے اختیاری، فنا کا دھڑکا، سمے کا دیپ، سمے کی آندھی، گھاس بن، دھوپ کا سیل، ایفا کا سورج، دل کا الاپ، بن ماں کے ہرنوٹے، سیاہ فام غرّاہٹیں، رن آنگن، جگ مگ کا چشمہ، جاں کنی کا ادھورا نشہ، دن الجھرا ایسے ترشے ترشائے مستحکم، ان ہونی کی خمار آلود آنکھیں، پہچان کے جھرنے کی شورش، بھول بھلیں میں ڈوبے ہوئے شہر، بے انت بن باس۔

یہ شاعرہ کا اپنا ڈکشن اور اس کی اپنی تراشیدہ امیجری ہے جس پر نہ صرف یہ کہ کسی اور چھوٹے یا بڑے شاعر کا سایہ یا چھوٹ نہیں پڑتی بلکہ اس سے بھی کہیں زیادہ اہم بات یہ کہ شاعرہ اپنی امیجری کی آپ اسیر بھی نہیں۔ شعر کے سفر میں یہ ایک بڑی کڑی منزل ہوتی ہے (خورشید احمد جامی اس کی بڑی عبرت ناک مثال ہیں کہ جن کی شاعری اپنی تراشیدہ امیجری میں محبوس ہو کر رہ گئی) جب شاعر اپنی ہی تراشیدہ امیجری کا آپ والہ وشیدا ہو جاتا ہے اور بار بار اسی کی تکرار میں تسکین پاتا ہے۔ لیکن وہ فن کار جس کا سفر جاری ہے وہ راستے کے ان جلوؤں میں اپنے آپ کو گم نہیں کر دیتا:

در رہِ دوست جلوہ ہاست تازہ بہ تازہ نو بہ نو

صاحبِ شوق و آرزو دل نہ دہد بہ کلّیات!

زندگی تو ہر لحظہ نئے طور اور نئی برقِ تجلّی کی متقاضی ہے۔ چناں چہ ان نظموں میں امیجری کی تکرار نہیں۔ ہر نظم میں پیکر تراشی تازہ بہ تازہ نو بہ نو ہے۔ کیوں کہ ہر نظم ایک نیا اور انوکھا تجربہ ہے کہیں تجربے کی تکرار نہیں اسی لیے امیجز کی بھی تکرار نہیں۔ ہر نظم اپنی جگہ ایک نیا استعارہ ہے ذات کا نیا علامیہ ہے۔ بحروں کا تنوّع تجربوں کے تنوّع کی طرف اشارہ کرتا ہے ہر تجربہ اپنے ساتھ اپنا آہنگ بھی لاتا ہے اور اپنی ہیئت بھی، اپنی امیجری بھی اور اپنا ڈکشن بھی۔ فن کی اس راہِ سلوک میں تکرارِ تجلّی محال ہے ـــــ اور یہ سب کچھ ممکن ہوا ہے شاعرہ کے ریاض اور دانش وری سے محض ودیعت کے سہارے گاڑی کچھ دور سے زیادہ نہیں چلتی۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان نظموں کا رشتہ روحانی تجارب کے ساتھ ساتھ علم و حکمت سے بھی بڑی مضبوطی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر ذاکر حسین جو دنیوی اعتبارات سے بہت کچھ حیثیتیں رکھتے تھے لیکن شاعرہ کو ان کی شخصیت کا علمی پہلو اپیل کرتا ہے یعنی جامعہ ملّیہ کے امیرِ جامعہ کی حیثیت۔ اسی طرح نہج البلاغہ علم و حکمت کے سرچشمے کی حیثیت سے شاعرہ کی توجہ اپنی طرف کھینچتا ہے۔ ہر شاعر اپنی جگہ ایک "شہرِ نوا" ہوتا ہے۔ شاعرہ ہند المانوی تہذیب کے وقیع سرمائے اور اس کی قدر و قیمت سے خوب آگاہ ہے اور اس تہذیب کی بلند و بالا عمارت کی حیثیتِ اوّل رکھنے والوں میں شاید سب سے اہم نام امیر خسرو کا ہے:

اس گرد و نواح میں مہکی تھی
وہ نغمہ بہ لب لالے کی کلی
پتّی پر لپٹی پتّی سرکاتی

آہستہ خرام سنہری دھوپوں میں
اک پوری رت کا خم اس کے امرت سے بھرا
پانی اس چھاتو کا ٹھنڈا یخ
پانی میں بسی کوزے کی سگندھ
مرہم زخمِ جگر کا اور کاری اتنا   (شہرِ نوا)

——— کاری کی صفت جو زخم کے لیے استعمال ہوتی ہے شاعرہ نے مرہم کے لیے استعمال کی ہے۔ کتنا خوب صورت قولِ محال (PARADOX) ہے۔ پھر نغمۂ خسرو کی یہ ابدیت کہ ہم اس آئینے میں پچھلے یگوں کو یوں پل مارتے دیکھ سکتے ہیں:

یہ اپنی آنکھیں کھتے دور دراز
زمانوں میں کھل سکتی ہیں۔
سب کچھ ویسا ہی جیسے سچ مچ کا
ذی نفس، کشادہ ......

اور یہ ممکن ہوا فن کار (خسرو) کے میڈاس ٹچ سے۔ پھر یوں بھی ہے کہ ہر بڑے فن کار کا فن ایک چھلنی کی طرح ہوتا ہے جس میں اس کے دور کا سارا کوڑا کرکٹ چھٹ کر الگ ہو جاتا ہے اور زندگی کی دائمی اعلیٰ اقدار فن پارے میں اپنا عکس چھوڑ جاتی ہیں۔

وہ ایک سمے کا دیپ
سمے کی آندھی میں جلتا تھا یہاں

اس میں جتنا بھی شامل تھا
محلوں کا فصیلوں کا حصّہ
نابود ہوا

نابود ہوا جاتا ہے پیہم
قتلِ عام کا خطّہ
لشکرگاہوں کا رقبہ!

اسی بات کو اقبال نے :

رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی
ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خسرو

کے الفاظ میں بیان کیا ہے۔

بیش تر نظمیں جذبے کی تپک اور خلوصِ فن سے ایسی تمتا رہی ہیں کہ کہیں کہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری نہیں عبادت ہے۔ اس میں تلقین نہیں، بشارت ہے کیوں کہ تلقین 'لیڈر'، ملّا یا پنڈت کا وظیفۂ حیات ہے جب کہ شاعر بشارت دے کر آگے بڑھ جاتا ہے ان نظموں کا ایک خاص جوہر جو شاید ہر اچھی، سچّی اور بڑی شاعری کی خصوصیت ہے، ان کے وہ امیجز، اشارے اور علامات ہیں جو مظاہرِ قدرت اور مناظرِ فطرت سے ماخوذ ہیں۔ یہ بھی ایک عجیب PARADOX ہے کہ ذات کے اس اندرونی سفر کی روداد بیرون کے استعاروں اور امیجز سے مزین ہے۔ شاعرہ کا وژن لازمانی اور لامکانی ہے جو دین ہے خاموشی اور تنہائی کی۔ لاتشخصی اور لازمانی حقائق کو تشخصی اور زمانی علامتوں اور استعاروں کی زبان میں بیان کرنا ہر اچھے شاعر اور فن کار کا جبر ہے۔ شعریٰ کو بھی یہی مشکل پیش آئی لیکن اس کا حل انھوں نے اپنا انفرادی اسلوب و اظہار اور اپنی زبان و بیان تراش کر نکال لیا۔ اپنی پیاس بجھانے کے لیے اپنا کنواں بھی کھودنا پڑتا ہے۔ مناظرِ فطرت کے علامیے محض فطرت پرستی نہیں۔ یہ فن کار کا طلسمی ہاتھ ہے جو ان فانی اور دم توڑتے مناظر کو قدرِ دوام عطا کرتا ہے یہ شاعرہ کا ملکوتی جوہر ہے کہ وہ فطرت سے دامن بچاتی ہوئی اوپر اور اوپر کو اٹھتی جاتی ہے۔ لطف یہ ہے کہ روح کے اس عمودی سفر کا سفرنامہ افقی استعاروں سے اپنی شناخت کرواتا ہے۔ روح کا کوئی سفر ہو ظاہر ہے کہ کسی نہ کسی الوہی عقیدے کے بغیر ممکن نہیں چناں چہ ہمیں ان نظموں میں جا بہ جا اس حسّیت کی چھاپ نظر آتی

ہے جسے جدید تنقیدی ادب میں "مذہبی حسّیت" کہا جارہا ہے خاص طور پر ان تین نظموں میں ان کی چھاپ بہت گہری ہے۔

۱۔ "افتادگاہیں نجوم کی" ۔ ۲۔ "نزل میٹھے پانی کی تلاش" اور ۳۔ "فدائیتِ نمودِ خواب"

تینوں نظمیں اُس انسانِ کامل ؐ کے عشق میں ڈوبی ہوئی ہیں جس کا سفر "شعبِ ابی طالب" سے ہوکر" طائف کے سنگ افشاں باغیچوں سے ہوتا ہوا من المسجد الحرام الی المسجد الاقصیٰ اور اقصیٰ سے سدرۃ المنتہیٰ پر ختم ہوتا ہے جسے رومیؔ نے منزلِ ماکبریاست کے الفاظ میں بیان کیا ہے:

یہ راہِ سفر ہو پائی نہیں طے
چال سمے کی چلتے ہوئے
گزری یہ شعبِ ابی طالب سے
طائف کے
سنگ افشاں باغیچوں کی طرف

. . . .

اقصیٰ تا سدرہ شارعِ عام
رواں روشن آباد بنی
تب سے ہر بارِ اشہب نے
پایا اپنے تہبیر کا جواز! (افتادگاہیں نجوم کی)

" نزل میٹھے پانی کی تلاش" بھی اسی انسانِ اعظم کا علامیہ ہے جو تخلیقِ کائنات کے پس منظر سے شروع ہوکر" نظرِ منزلت آرا" نظرِ صاحبِ کوثر" تک پہنچتا ہے۔

"فدائیت ــ نمودِ خواب" پڑھتے ہوئے ذہن اس مشہور حدیث کی طرف منتقل ہوتا ہے۔

ــــ اَللّٰہُ خَلَقَ نُوْرِیْ وَآدَمَ بین الماءِ وَالطِّین

نہ سنگ بستہ جوفِ کوہ شق
نہ دل کو بیبستی
سلوں کی دار و بست
مطلعِ فلق
تبھی وہ بین مادُطین حرزِ جانِ آدمِ قدیم ارتسام
جس پہ یوں پھٹی
درود
اور درود ہی وہ صخرۂ دوام
جس پہ یوں پھٹی
مطاف گاہِ طائرانِ آشیاں بہ باد، خانماں بہ باد
مرجعِ سلام

لیکن یہاں اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ یہ وہ مذہبی حسّیت نہیں جو چند خارجی EXTRANEOUS عوامل کے رو بہ کار آنے کے نتیجے میں ان دنوں بہت سے فن کاروں اور فن پاروں پر مسلّط نظر آتی ہے جو ایک فیشن کی طرح جدید ادب و شعر میں در آئی ہے۔ یوں بھی مذہب اور تصوّف زمانۂ قدیم ہی سے برائے شعر گفتن خوب سمجھے جاتے رہے ہیں۔ لیکن پچھلی ایک دہائی سے سیاسی اقتدار کے استحکام کے لیے مذہب کی گونج اڑوس پڑوس کی دیواروں سے آئے دن ہم سُن ہی رہے ہیں۔ مذہب کے نام پر لائے ہوئے سیاسی انقلاب بھی ہمارے کچھ ادیبوں اور شاعروں کو شعوری سطح پر متاثر کرتے رہے ہیں اور اس کے نتیجے میں تخلیق پذیر ہونے والی نظمیں پانی پر تیرنے والے تیل کی طرح ہیں لیکن آفاقی نوا کی نظموں میں ہم ایک اور ہی طرح کی مذہبی حسّیت سے دوچار ہوتے ہیں جس کا سرچشمہ کوئی خارجی سیاسی یا سماجی تحریک نہیں بلکہ فن کار کا اپنا انفرادی روحانی تجربہ ہے۔ ایسا تجربہ جو کسی ملٹن کو 'فردوسِ گم شدہ' کی بازیافت کی شکل میں حاصل ہوتا ہے یا جس کے فیض سے کسی دانتے کے لیے بیترچے حضرت مریم کا علامیہ بن جاتی ہے۔ کوئی اقبال سرِّ فلک الافلاک فاش کرتا ہے اور کوئی رومی اعلائے علّیین کی سیر

کرواتا ہے جس میں کسی سماجی یا سیاسی فلسفے کی آمیزش نہیں :

آمیزشے کجا، گہرِ پاکِ او کجا
از تاک بادہ گیرم و در ساغر افگنم

یہ وہ روحانی تجربہ ہے جو فن کار کی سائیکی میں یک لخت پھوٹ پڑتا ہے اسی شدّت اور سرگرمی سے جیسی کہ ایک میدانِ جنگ میں پائی جاتی ہے۔ ان نظموں کو پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعرہ کے پاس کہنے کے لیے بہت کچھ ہے۔ شاعرہ کے محسوسات اور مدرکات بے پناہ ہیں۔ یہ وہ شاعری نہیں جسے سنسکرت میں گھٹمان شاعری کہا گیا ہے جس کی تخلیق مرہونِ منّت ہوتی ہے کھڑی نیم جاں ودیعت کی۔ جو ایک چنگاری کی چمک سے زیادہ نہیں ہوتی۔ آٹھ دس مصرعے کہنے تک شاعر کی سانس پھول جاتی ہے۔ غزل گھٹمان شاعری کی بہترین مثال ہے۔ میری مراد اس قافیہ بردوش اور ردیف بہ کف غزل سے ہے جسے ناشاعروں اور متشاعروں کے ایک بہت بڑے غولِ بیابانی نے اپنا شناخت نامہ بنا رکھا ہے اور بہت ساری وہ نام نہاد جدید نظمیں بھی جن کا حاصل سوائے حسرت کے اور کچھ نہیں۔ اس کے برخلاف ان نظموں کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ تخلیق کے جھرنے پھوٹ رہے ہیں اور ان پر روک لگانا مشکل ہے۔ یہ ایسی نظمیں ہیں جو اردو کے کلاسیکی ادب میں داخل ہونے کی شان بھی رکھتی ہیں اور امکان بھی!

---

(۱) "صلاح الدّین پرویز کے خطوط" (مجموعۂ کلام) تبصرہ نگار : خلیل مامون
(۲) "کنفیشن"
(مجموعۂ کلام) صلاح الدّین پرویز
قیمت : -/۶۰
ملنے کا پتہ : ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ ۳۱۰۸۔ گلی عزیز الدّین وکیل کوچہ پنڈت لال کنواں۔ دہلی ۶...۱۱

صلاح الدّین پرویز کی نظموں کو پڑھتے ہوئے ان کے ہاں ایک عجیب طرح کے نوزائیدہ عرفان کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نوزائیدہ عرفان ایسا ہے جو انھیں نئے نئے پیرایۂ اظہار اور تجربات کی کھوج پر اکساتا ہے۔ اس پس منظر میں ہم اللہ، رسول، صحابۂ رسول وغیرہ پر لکھے گئے خطوط، کنفیشن، ان کے نظم نما گیتوں اور گیت نما گیتوں وغیرہ کو سمجھ سکتے ہیں اور ان کی تحسین کر سکتے ہیں۔ تجربے کی یہ لگن انھیں کبھی کبھی

اس قدر دور لے جاتی ہے جہاں شاعری اور مجذوب کی بڑ میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ میرے خیال میں ان کی یہ لگن بڑی حد تک شعوری ہے۔ کیوں کہ وہ نئے پن کی تلاش میں کچھ بھی کر گزرنا چاہتے ہیں۔ لگن اپنی جگہ لیکن شاعر کو یہ بھی سوچنا چاہیے کہ جب شاعری لکھی جاتی ہے تو لوگ اسے پڑھتے بھی ہیں اور بعض دفعہ ایسی کوششیں قاری کے ذہن پر بار بھی ثابت ہو سکتی ہیں۔ کنفیشن میں موجود بیش تر نظموں کو پڑھتے ہوئے میرا یہی حال ہوا۔ میں اپنے آپ کو دنیا کا CONSCIENCE KEEPER یا ضمیر جگانے والا تصور نہیں کرتا۔ یہ کام حضرتِ ابراہیم سے لے کر خلیل جبران تک ہوتا آیا ہے اور ہوتا رہے گا اور پھر شاعری سے وہ تمام کام کیسے پورے ہو سکتے ہیں جو پیمبروں اور صوفی سنتوں سے نہ ہو سکے۔ لیکن صلاح الدّین پرویز کی شخصیت کی یہ خوبی یا خرابی ہے کہ ان کے ہاں بھی وہ نوزائیدہ احساس ویقین موجود ہے جو بہت سارے پیمبروں اور سماجی رہنماؤں میں موجود تھا ورنہ یہ نہ کہتے کہ وہ مردہ ہیں لیکن ان کی آواز زندہ رہے گی۔ نظریاتی بحث سے قطعِ نظر ان نظموں کی طوالت ایسی ہے کہ جس سے جی اُوب جاتا ہے۔ صلاح الدّین پرویز کے ہاں یہ بات عام طور پر پائی جاتی ہے کیوں کہ ان کے بنیادی تجربات بڑی حد تک محدود ہیں جنھیں وہ الگ الگ انداز سے دہرانا چاہتے ہیں۔ یہ بات ان کے خطوط پر بھی منطبق ہوتی ہے جن کے نام خطوط لکھے گئے ہیں وہ شخصیات الگ ہیں لیکن لکھنے والا اور اس کا جذبہ ایک ہے۔ اس پس منظر میں یہ بات بھی کہنا چاہوں گا کہ صلاح الدّین پرویز کی PSYCHE اصلاً ہندوستانی ہے اسی لیے ان کے ذہنی کارنس پر اللہ بھی ہے محمدؐ بھی، رام بھی کرشن بھی اور یسوع مسیح بھی اور یہی وجہ ہے کہ جہاں کہیں انھوں نے ہندی، کھڑی بولی اور راجستھانی کا استعمال کیا ہے اور جہاں کہیں انھوں نے لوک گیتوں کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے وہاں بڑی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کی شاعری کی ایک اور خصوصیت ان کا "غیر زمانی پن" ہے۔ یہ عنصر بھی خالصتاً ہندوستانی مذاہب کا خاصّہ ہے۔ غیر زمانی سے میری مراد غیر تاریخی ہے۔ اسی لیے ان کی بیش تر نظموں میں ہمیں نام ملتے ہیں، کردار ملتے ہیں اور کائنات اور فطرت ملتی ہیں لیکن وقت اور اس کا تغیّر نہیں ملتا اور یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں ہمیں بار بار عود کر

آنے والے کردار ملتے ہیں بار بار ظاہر ہونے والی کائنات ملتی ہے جو ازلی مکان کا حصّہ ہے۔ یہی اس قبیل کی حیثیت کی خوبی بھی ہے اور خامی بھی اس لیے کہ ہندوستانی مذاہب کی طرح جو سب سے قدیم ہوتے ہوئے اور بار بار آنے والے مذہبی انقلابات کے باوجود بدلے نہیں، اس قبیل کی حیثیت بھی بدلتی نہیں اور اس میں تاریخ اور سماج کے آئینے میں جدّت اور ندرت کی تلاش بے معنی ہے۔

"خطوط" اور "کنفیشن" "میں کہاوے کسّ لو" "دشتِ شب یک روز" "حضرت عمر کے نام" "حسین بن منصور حلاج کے نام" "مدینے کی سیّد عورتوں کے نام" "بیت المقدّس کے نام" "اپنے باپ کے نام" "ماں کے لیے ایک خط" "پہلی چِٹھی۔ رنگ منچ کی ایک ساتھی کے لیے" "دوسری چِٹھی" "ایک خط کا ڈرالو" "ایک خط کا مونتاج" "ایک خط کا لینڈ اسکیپ" "نیند میں لکھا ہوا ایک خط" "چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا"، "ایک فلسطینی لڑکی کی پینٹنگس دیکھنے کے بعد" "میرا باپ گڈریا تھا" "زوم اِن" "زوم آؤٹ" "ٹرالی شاٹ" "پیک اپ" اور "تم سے جدا ہونے کے بعد" بہت ہی اچھی اور موثر نظمیں ہیں۔ ان نظموں کی دو خوبیاں ہیں۔ شاعر کا ذاتی تجربہ اور جذبے کی صداقت۔ ان نظموں میں شاعر کا ذاتی تجربہ شعری تجربے میں ڈھل گیا ہے اور جذبے کی صداقت نظموں کو نئے زاویۂ نگاہ سے دیکھتی ہے اور نئے نئے استعاروں میں ڈھالتی ہے۔ یہی دراصل شاعر اور شاعری کا کمال ہے۔ مندرجۂ بالا نظموں میں جو نظمیں دراصل صلاح الدین پرویز کے شعری اسلوب اور شعری مزاج کا تعیّن کرتی ہیں وہ ہیں "پہلی چِٹھی"۔ "رنگ منچ کی ایک ساتھی کے لیے" "دوسری چِٹھی"، "ایک خط کا ڈرالو"، "ایک خط کا مونتاج"، "ایک خط کا لینڈ اسکیپ"، "نیند میں لکھا ہوا ایک خط"، "چاہت کا احساس سرل نہیں ہوتا"، "زوم اِن"، "زوم آؤٹ"، "ٹرالی شاٹ" "پیک اپ" اور "تم سے جدا ہونے کے بعد"۔

یہ تمام نظمیں ایک قسم کی روحانی محرومی کی نظمیں ہیں اور اس روحانی محرومی کا پس منظر نیا اور اچھوتا ہے۔ یہ محرومی یوں تو صلاح الدین پرویز کی اکثر نظموں میں ملتی ہے لیکن مختلف موضوعات کے اختلاف کے سبب بیشتر نظموں میں اسے دبا دیا گیا ہے۔ اس روحانی محرومی کا موضوع ایک نسائی کردار ہے اور یہ کردار کوئی علامت نہیں بلکہ ایک ٹھوس وجود ہے اور صرف ایک ہے۔ اس کردار کی محرومی اور اس کی یادوں کے NOSTA GIA میں صلاح الدین کی شاعری ابھرتی ہے:

اور میں ان ہتھیلیوں میں گندم کے پیڑ دل کو
تھپک تھپک کر تمھارے لیے روٹیاں پکاؤں گی
(زوم آؤٹ)

اس نے اپنی باہیں میرے سامنے پھیلا دی ہیں
اور میں ان باہوں کی گرفت میں ٹھٹھک گیا ہوں
بہت سا صحرا بہت سا جنگل میرے گیان
میں اتر گیا ہے
(ٹرالی شاٹ)

کبھی انجیر کے درختوں کی چھاؤں میں
کبھی آم کے جھنڈوں کے بیچ
کبھی نیلے سایوں کی کنج میں
شہد جیسے اپنشد کے اشلوک میں
تم سجل اوس کے سائیاں کی طرح تھرتھرا رہی ہو
(پیک اپ)

تم سے جدا ہونے کے بعد
میں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا
تمھاری آنکھوں میں بارش کے کتنے چنار
جلنے لگے تھے
یہ آنسوؤں کی بھی سچائی کیسی سچائی ہے
(تم سے جدا ہونے کے بعد)

مندرجۂ بالا نظموں میں "جینے کا احساس سرل نہیں ہوتا" بہت ہی سیدھی سادی اور بڑی ہی پیاری

نظم ہے جو صلاح الدّین پرویز کی رومانی محرومی کا بہترین اظہار ہے۔ "تم سے جدا ہونے کے بعد" ہے جو دراصل ان کے بنیادی جذبے کی اساس بنتی ہے ۔ اس نظم کے استعارے بہت ہی خوب صورت نئے اور اچھوتے ہیں مثلاً "بارشوں کے چنار" "آنسوؤں کی باڑھ" "میں ایک بہت بڑا سا رن وے" اور "من کا ارائیول"

میں صلاح الدّین پرویز کے ہاں جس رومانی محرومی کا ذکر کر رہا ہوں ان کا ناولٹ 'نمرتا' بھی اسی رومانی کائنات کی بازگشت ہے ۔ کچھ لوگوں نے اسے سانکھ یوگ کے ہندوستانی فلسفے سے تعبیر کرنے کی جان توڑ کوششیں کی ہیں ۔ کہیں کہیں خود صلاح الدّین پرویز کے ہاں بھی شعوری طور پر پرش اور پراکرتی کا ذکر ہوا ہے ۔ لیکن صلاح الدّین پرویز کی نظموں کے آئینے میں یہ موازنہ سراسر غلط اور دور از کار ہے ۔ سانکھ۔یوگ میں پرش دراصل ذات اور پراکرتی کائنات اور قدرت کی نمائندگی کرتے ہیں اور پرش پراکرتی سے آلودہ ہے اور اسی لیے وہ یوگ کرتا ہے تاکہ بالآخر ذات کائنات سے الگ ہو جائے اور "کیوالیہ" جو "نروان" کا مترادف ہے حاصل کر لے ۔ صلاح الدّین پرویز کی مذکورہ بالا نظموں کے آئینے میں ایسی کوئی بات ظاہر نہیں ہوتی ۔ ان نظموں میں کہیں آلودگی کا اظہار ہے نہ نجات کی تلاش بلکہ اس کے برعکس ان نظموں کی امیجری ایک مریم صفت پاکیزہ محبّت کا تانا بانا بنتی ہے اور محرومی اس پاکیزہ محبّت سے فراق کی ہے ۔ دراصل لوگ ہر چیز کو تاریخ سے ثابت کرنا چاہتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ نئے پیرایۂ اظہار میں قدیم اساطیر کی آمیزش کسی شاعر کی عظمت کے دروازے پر کھڑا کر دے گی لیکن لوگوں کو شاید یہ علم نہیں کہ عظمت کا تصوّر مذاہب سے جڑے ہوئے عہدِ رفتہ کا تصوّر ہے اور یہ کہ آج کی دنیا کے نئے تناظر میں ہر کوئی خود اپنی ذات کے آئینے ہی میں نئی انسانی عظمتوں اور رفعتوں کی تلاش کر سکتا ہے ۔ مجھے خوشی ہوگی اگر صلاح الدّین پرویز خود اپنے NOSTALGIA اور اپنے شعور و لاشعور کی حسیّت کے آئینے میں بے جا شعری تاویلات کو رد کرتے ہوئے اپنی نئی شعری صداقتوں کی تلاش جاری رکھیں گے ۔